L. Tieck

et le Théâtre espagnol

Tous droits réservés.

B5495k

BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

L. TIECK

ET

LE THÉATRE ESPAGNOL

PAR

J.-J. A. BERTRAND

Agrégé de l'Université
Docteur ès lettres

140410
17/10/16

F. RIEDER & Cie, ÉDITEURS
101, RUE DE VAUGIRARD, PARIS
1914

ЖАЛЕВЫЙ ОТДѢЛЪ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛІОТЕКА

Préface

Ce n'est pas un des faits les moins curieux de l'histoire littéraire que le renouveau de gloire et d'influence dont jouit Calderon dans la première moitié du XIXe siècle. Le mérite, ou, si l'on veut, la responsabilité de cette résurrection revient à l'école romantique allemande. Il m'a semblé intéressant de rechercher les causes, la nature et l'évolution de ce culte chez l'un des poètes, qui est le plus représentatif de la pensée romantique et qui a subi le plus longtemps, le plus profondément et le plus sincèrement, l'action à la fois féconde et dangereuse du poète espagnol.

Il est assez certain que c'est Tieck qui découvrit Calderon, qui devina le romantisme insoupçonné, mais évident de son inspiration. Il fit mieux encore : il lui demanda des leçons d'art dramatique, lui emprunta des rythmes, des métaphores, la couleur même de certaines œuvres. Puis, tandis que les calderoniens de la première heure se détournaient vers d'autres idoles, Tieck resta fidèle au théâtre espagnol, cherchant simplement à calmer les admirations excessives, à éclairer une critique trop passionnée. On a fait de L. Tieck l'homme-lige de Shakespeare ; c'est faire du tort à la largeur de ses idées et à sa culture multiple. On n'a pas davantage le droit de voir en lui un aveugle partisan de Calderon ; il a su, un des premiers, comprendre le génie de Lope. Pour ne parler que du théâtre et s'en tenir aux littératures modernes, Tieck a donc associé aux poètes anglais les grands représentants de la poésie espagnole. Il les a aimés, comme un homme qui sait aimer les livres, comme un ami, qui sait discerner les

défauts, mais ne veut pas choisir entre deux amis. Tieck ne fut point un isolé dans l'existence : il a été toute sa vie entouré d'un cercle nombreux d'admirateurs et de disciples ; mais, Solger à part, qui le quitta de bonne heure, il n'eut jamais d'ami vrai, qui pût le comprendre et fût digne de le juger. C'est auprès des grands hérauts du temps passé qu'il prit l'habitude de se réfugier. Il les étudia avec un amour véritable ; car c'est lui-même qu'il aimait et cherchait en eux. Cet éternel inquiet souffrit toujours, plus ou moins vivement, d'une cassure profonde de son être ; il sentit toujours le besoin de demander à d'autres la confirmation de ses propres tendances, le désir de trouver auprès des génies supérieurs de l'humanité l'apaisant spectacle de la beauté harmonieuse et diverse. Le drame espagnol, avec sa double inspiration à la fois réaliste et romantique, devait plaire particulièrement à son goût de poète. Sa critique, ses nouvelles, toute son œuvre est pénétrée des subtiles influences que laisse un commerce familier et une sympathie raisonnée. C'est donc comprendre un peu mieux Tieck que d'étudier ce qu'il doit à Lope et Calderon, c'est entrer plus profondément dans sa pensée que de constater ce qu'il pense de l'une de ses plus chères adorations.

Chemin faisant, l'occasion se présentera de regarder autour de Tieck ; laissons-nous entraîner en dehors de son cercle. Il est utile, pour définir sa place dans le chœur des hispanisants et pour saisir la portée de sa critique, de situer ses idées et les phases diverses de son évolution dans le milieu où elles se sont développées. Je ne prétends pas faire le tableau complet du calderonisme romantique, mais seulement indiquer quelques opinions contemporaines des jugements de Tieck, et particulièrement propres à expliquer ces jugements.

J'ai eu besoin, pour cette étude, de conseils nombreux : MM. Baldensperger, Mérimée et Farinelli m'en ont comblé ; je me plais ici à leur adresser un hommage public de ma reconnaissance.

Somme toute, cette étude est encore fragmentaire ; elle a

quelque intérêt par ce qu'elle nous apprend de la valeur intime du talent de Tieck; mais elle devrait être complétée par une recherche analogue sur ses rapports avec Shakespeare, les Italiens, les picaresques et le moyen âge allemand. Elle apporte quelques précisions nouvelles relatives à l'influence de Calderon sur l'époque romantique, mais elle ne résout pas les grands problèmes que soulève l'histoire littéraire au sujet de cette influence. Je donne donc ce travail pour ce qu'il veut être : une contribution partielle, mais à peu près impartiale à l'étude de l'œuvre critique et poétique de Tieck, une contribution à l'histoire comparée des littératures espagnole et allemande, et par-dessus tout un hommage attardé à la science et à l'inspiration d'un écrivain attachant, fin, curieux et artiste, poète souvent délicieux et parfois émouvant, critique sérieux, informé et remarquablement intelligent, esprit élevé, qui eut le tort de n'avoir que quelques-uns des dons du génie.

J.-J. A. Bertrand.

L. TIECK
ET LE THÉATRE ESPAGNOL

I

Calderon et l'Allemagne préromantique

Le XVIIIe siècle allemand, comme le XVIIIe siècle français, eut trop la passion de la vérité universelle et du progrès indéfini de la culture pour prendre goût au pittoresque original, mais exotique et archaïque de la littérature espagnole. Il ne fut ni mystique, ni véritablement réaliste ; et les deux caractères les plus accusés de la poésie castillane restèrent à ses yeux une indéchiffrable énigme. Cervantes lui-même, auquel aboutit une évolution importante de la critique, dut être mis à la portée des temps nouveaux. Mais les rigueurs du goût français et classique, les habitudes de la technique traditionnelle détournaient les esprits d'un drame qui se moquait des trois unités et adoptait les rythmes les plus disparates. Lope et Calderon apparurent surtout comme un objet de curiosité, et de bonne heure on se plut à les considérer comme une mine inépuisable de motifs et de sujets faciles à transposer.

C'est par une série d'efforts que le monde rationa-

liste va se détacher de ses théories étroites et surannées. Il doit d'abord se mettre à l'école de Shakespeare, corriger toutes ses idées relatives à l'art dramatique ; ce sera le rôle du « Sturm und Drang ». Il doit ensuite rompre avec la philosophie du bon sens, s'arracher à la conception matérialiste et prosaïque du monde, rendre tous ses droits à l'idéal et à la poésie ; c'est la tâche commune entreprise par Kant et les poètes classiques. Dès lors, et dès lors seulement, la pensée allemande va se trouver admirablement propre à comprendre le drame d'un Calderon.

Mais une aussi importante révolution dans les idées critiques exige une longue gestation ; bien des esprits devront s'exercer autour du théâtre de Calderon et de Lope avant d'en avoir extrait les valeurs actuelles et fécondes, bien des erreurs et des hérésies devront être professées avant qu'on ait rendu justice au théâtre espagnol et que la pensée allemande en ait compris et aimé les charmes étrangers.

Depuis Morhof [1], Lope de Vega passait pour un auteur immensément fécond, mais sans art ; le nom même

1. Les opinions littéraires exprimées en Allemagne, avant le XIXe siècle, sur le théâtre espagnol ont été analysées par les articles de A. Farinelli, *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie. Zeits. f. vergl. Literaturgesch.*, N. F., t. V, (1892), et t. VIII (1895), publiés aussi séparément. Voir aussi son *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894, *Einleitung*, p. 109. Cf. encore Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro* (1881). Les jugements de Lessing sont étudiés par C. Pitollet, *Contributions à l'étude de l'hispanisme de G.-E. Lessing*, Paris, 1909. Sur Calderon en Allemagne à travers le XVIIe, le XVIIIe et le XIXe siècles, voir W. von Wurzbach, *Calderons Ausgewählte Werke*, in 10 Bd. Leipzig, t. I, p. 194 sq. et les introductions des différentes pièces ; — A. Farinelli, *Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania*, dans *Cultura española*, 1907, p. 120 sq. — H. Breymann, *Calderon-Studien, I. Die Calderon-Literatur, eine bibliog. krit. Übersicht*, München, Berlin, 1905.

fut déformé et l'œuvre resta inconnue. Calderon et le théâtre espagnol dans son ensemble ne préoccupèrent pas le monde érudit, encore moins le public. Lessing, dont toute la science hispanique était du reste superficielle, appela l'attention sur diverses œuvres dramatiques : *Virginia*, l'*Essex*, *La Vie est un songe* et l'*Alcade de Zalamea*. Cronegk espérait rajeunir l'art allemand en lui infusant un peu de l'inspiration espagnole et conseilla aux auteurs d'imiter Lope. Gerstenberg plaçait Calderon à côté de Shakespeare. Malgré ces appels, Calderon et Lope restaient des étrangers pour l'Allemagne. Le réalisme vivant de Lope, l'imagination brillante et le mysticisme religieux de Calderon ne pouvaient intéresser les disciples de Gottsched et de Wieland.

Cependant des souffles nouveaux allaient traverser la critique ; la science hispanisante s'étend, élargit ses curiosités et pousse ses investigations. Il faut faire connaître le monde espagnol, non par quelques allusions ou des indications fragmentaires, mais par une grande étude d'ensemble ; c'est la tâche que s'impose l'érudit Dieze.

Dieze lui-même déclarait : « Parmi nous Allemands, on ne connaît de Lope que le nom, ou bien ce que nous en disent les Français [1]. » La personnalité de Lope et de Calderon valait bien la peine d'une longue et minutieuse étude. Dieze se contenta d'ajouter au sec résumé de Velásquez quelques notices bibliographiques, biographiques et littéraires qui témoignent d'une très sérieuse information. Il se proposait de développer toute cette partie de son travail dans un ouvrage spécial qu'il

1. Don Luis Joseph Velasquez, *Geschichte der spanischen Dichtkunst. Aus dem span. übersetzt und mit Anmerkungen erläutert* von J.-A. Dieze, Göttingen, 1769, p. 334, note.

préparait sur la scène espagnole et qui n'a jamais vu le jour [1]. Dans une note, il conte avec assez de précision la vie de Lope et la richesse de son œuvre [2]. Il faut bien, avoue Dieze, pour être impartial, reconnaître que Lope avait réellement beaucoup de génie et qu'il est souvent original. Il offre des beautés véritables, des traits inattendus, une grande imagination créatrice. Les Espagnols condamnent aujourd'hui son théâtre qui n'est pas conforme aux règles. Velásquez accuse Lope d'avoir corrompu le drame espagnol. Dieze ne nie pas que les pièces de Lope de Vega ne soient, au point de vue de la régularité, de la vraisemblance et en général de la correction classiques, pleines de fautes, et de fautes impardonnables. Cependant le jugement de Velásquez est trop dur. Lope connaissait parfaitement les règles classiques ainsi qu'en témoigne son traité théorique : l'*Arte Nuevo ;* mais il écrivait pour le peuple et se conforma au goût du peuple [3].

Calderon, que Diez fait naître en 1601 et mourir en 1687, est à ses yeux le plus célèbre des poètes dramatiques d'Espagne [4]. Pourtant, ajoute-t-il, Blas Nasarre, et, d'après lui, Velásquez [5] le jugent sans bienveillance. « Son grand génie produisit parfois des traits inimitables, mais ils sont accompagnés de traits bas et vulgaires... Il n'étudia pas le théâtre des anciens... On ne trouve chez lui aucun caractère, aucune description ou modèle digne d'être imité... Que dire de ses femmes ? » Immoralité, indécence, méconnaissance des droits des parents, excès de la passion, il a tout mis en scène,

1. *Ibid.*, p. 299 note.
2. *Ibid.*, p. 239 note.
3. *Ibid.*, p. 329 note, sq.
4. *Ibid.*, pp. 242 et 244 note.
5. *Ibid.*, p. 340 note, sq.

tout embelli et a rendu le vice dangereux. Blas Nasarre admire cependant le naturel et la légèreté du style de Lope, et la noblesse gracieuse du style de Calderon. Il reconnaît aussi le savoir-faire dramatique avec lequel le poète excite et ranime l'intérêt de ses intrigues. Dieze trouve la critique espagnole amère et excessive [1]; si on se place, dit-il, au point de vue de la poétique aristotélicienne, on n'y saurait trop contredire. Mais Calderon est encore populaire en Espagne ; il a autant de génie que Lope de Vega, qu'il dépasse souvent de beaucoup, non par le nombre de ses pièces, mais par l'invention, l'exécution soignée de ses drames et son art. Les plans sont souvent très heureux, et toujours construits avec un art surprenant. Il y a dans ses comédies des caractères excellemment dessinés ; il fait parler à ses personnages un langage trop choisi. Sa langue est belle, gracieuse, noble, sublime, parfois ampoulée et peu naturelle. « La grande irrégularité qui règne dans ses pièces et qu'on blâme avec raison, n'empêche pourtant pas qu'il ne soit un poète dramatique dont on puisse beaucoup apprendre [2]. » Le théâtre espagnol est pour la littérature allemande une mine précieuse et inépuisable. Les Français y ont pris à pleines mains ; les Allemands peuvent à leur tour en retirer des trésors.

Pour faciliter cette enquête, il fallait mettre son théâtre à la portée de tout le monde. Aussi Dieze annonce-t-il un livre qui traduira les meilleures et les plus remarquables des pièces de Lope, les unes tout entières, les autres en fragments [3]. La critique de Dieze eût pu

1. *Geschichte*, etc., p. 341 note.
2. *Ibid.*, p. 342 note.
3. *Ibid.*, p. 329 note.

être féconde, si elle eût dépassé le petit cercle d'érudits qui seuls pouvaient tirer parti de son travail indigeste et mal ordonné. Son goût fut étroit, enfermé dans les limites traditionnelles ; et pourtant, malgré ses réserves classiques, il eut le sentiment de la puissance dramatique de ce théâtre et de l'injustice de la critique espagnole ; il prononça le premier et timide essai de réhabilitation, et prépara les réactions prochaines.

Bertuch suivit les suggestions de Dieze, fit connaître dans son *Magazin* la vie de Lope[1], une liste des œuvres du poète, une traduction d'une œuvre cervantesque : *das wundertätige Puppenspiel*[2], une traduction de la *Gatomaquía*[3] et un extrait de *Der schmerzliche Zwang* (*La Fuerza lastimosa*)[4]. L'*Allgemeine Deutsche Bibliothek* déclarait que la pièce de Lope était aussi « peu régulière qu'une pièce quelconque de Shakespeare, mais que pourtant elle s'impose au lecteur, excite l'attention et ne saurait être lue sans intérêt »[5].

C'est encore à Lope que vont les préférences de J.-B. Calvi. Boscán et Lope de Vega « sont deux admirables poètes, mais qui marquent les bornes du domaine du bon goût chez les Espagnols[6] ». Lope n'est pas exempt du gongorisme de son époque. Quant à Calderon, il ne nous est pas cité ici parmi les poètes les plus célèbres de son pays.

1. *Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur*, hrg. von F. J. Bertuch, t. I, p. 232.

2. *Ibid.*, I, 35 sq.

3. *Ibid.*, I, 119 sq.

4. *Ibid*, t. III, p. 1 sq. 1782 (410 p.) édité aussi à part : *Theater der Spanier und Portugiesen*, 1782 (334 p.) qui contient aussi : *der Teufel aus der Kohlenkammer*, p. 121 sq (*La cueva de Salamanca*).

5. *A. D. B.*, Berlin, 1783, p. 449.

6. *Spanische Sprachlehre und Chrestomathie*, 1790, Helmstedt, pref. p. 2. Calvi donne (p. 135 sq), de Lope, la fin du livre III de la *Jerusalem*.

Butenschœn, qui se proposait d'adapter à la scène allemande quelques-uns des meilleurs drames espagnols de Lope et de Calderon, espérait qu'ils pouvaient plaire et que ces deux poètes méritaient l'attention du public. Il admirait dans Calderon le feu de sa poésie, la beauté de sa langue, la peinture des caractères, mais l'accusait d'irrégularité ; il accusait de même Lope d'avoir corrompu le goût de ses contemporains. Tous deux, disait-il, sont fils de leur temps, mais on ne saurait leur comparer les « génies » modernes, qui de parti pris appliquent mal les bonnes leçons reçues [1].

Un autre et plus sérieux critique, Blankenburg, étudia le théâtre espagnol dans l'esprit de Lessing. « Les comedias, dit-il, ne sont pas conçues suivant les modèles classiques, mais en revanche elles respirent la vie et la vérité, bien plus que beaucoup de pièces faites suivant ces modèles. On n'y trouve pas de développement de caractères ; tout l'intérêt est dans le comique des situations et la complication de l'intrigue ; la bizarrerie de ce théâtre est justifiée par l'originalité des mœurs populaires. Le critique se défend de comparer le drame espagnol au drame anglais, ou à celui des autres peuples ; le mélange du comique et du tragique réside dans le tempérament même de la nation. Blankenburg préfère expressément Calderon ; cependant il déclare que Lope est un grand poète, grand créateur et écrivain doué, mais qu'il a corrompu le goût de son temps [2].

Tout cet effort de critique suscita des curiosités arden-

1. *Leiden zweyer edlen Liebenden nach dem Spanischen des Don Miguel de Cervantes Saavedra*, etc., von G. F. Butenschœn, Heidelberg, 1789, préf., p. XL sq.

2. *Literarische Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schœnen Künste*, Leipzig, 1796, t. 1, p. 288 sq. et p. 303 sq.

tes. Nombre d'esprits se tournent déjà vers l'Espagne, qui se met à briller, sous la plume de voyageurs enthousiastes, des couleurs les plus romantiques. Les voyageurs eux-mêmes n'ont, il est vrai, que de bien traditionnelles conceptions. Kaufhold conseillait de s'en tenir à l'imitation française [1] ; Fischer détestait les *autos* et toutes les « sottises » de ce genre [2]. Humboldt ne connaissait que quelques œuvres de Calderon. Pourtant l'opinion littéraire s'émeut. On reconnaît combien la poésie espagnole est étroitement subordonnée au tempérament même de la race et à la vie nationale. « En aucune nation, déclare l'*Allgemeine Literaturzeitung*, on ne trouvera plus qu'en Espagne ce qui doit contribuer à réaliser l'idéal d'une scène comique. Un caractère national bien saillant y donne au génie dramatique un domaine nettement délimité, les mœurs et usages de la vie commune fournissent une riche moisson de comique ; leur climat leur dessèche et ossifie les fibres, et ne laisse point s'épanouir les émotions douces... On voit les poètes espagnols rire volontiers, parce qu'ils ne grimacent pas : pas de subtilité, ni de rancune moqueuse, la gaieté seule retentit dans leur rire [3]. »

Quelques tentatives furent faites pour vulgariser tout au moins quelques sujets de la comédie espagnole. J. Fr. W. Zachariæ et C. Chr. Gærtner publièrent à partir de 1770 un *Spanisches Theater*, qui est une traduc-

1. *Spanien wie es gegenwärtig ist.* Gotha 1797, t. II, 197. Kaufhold a gardé encore l'orthographe de Lopez.

2. *Gemälde von Madrid*, Berlin, 1802, p. 419 sq.

3. *A. L. Z.*, 1795, n° 327 (7 déc.), p. 499. A propos des *Untersuchungen über den deutschen Nationalcharakter, in Beziehung auf die Frage : Warum giebt es keinen deutschen Nationalcharakter*, anonyme, Wolfenbüttel, 1794.

tion de Linguet[1]. G. W. R. Becker donnait des *Schauspiele nach span. Originalen* (1783)[2].

Ce sont de pauvres initiatives sans doute ; mais ces traductions et ces critiques témoignent au moins d'une grande bonne volonté et de sympathies nouvelles. L'Aufklærung ne peut se départir de son esprit, de sa foi aux progrès du goût, de sa foi dans le goût moderne, de son beau mépris pour le mysticisme et les préjugés de l'Espagne. Cependant, au sein même de l'Aufklærung, quelques voix favorables s'élèvent, qui appellent l'attention sur les richesses du théâtre espagnol ; peu à peu, Lope commença à se dégager du brouillard obscur et apparaître sous des traits plus précis ; on aima tout de suite, sans bien le comprendre, la vérité et la force de son réalisme et de son comique très sain. Cependant, des poussées plus tourmentées secouaient les âmes. Une nouvelle critique découvrait les rapports entre la littérature et la vie nationale des peuples : l'Espagne, visitée par des explorateurs attentifs et enthousiastes, se montra sous des traits à la fois moins romanesques et plus romantiques. Et Calderon sembla personnifier mieux que personne cette Espagne exotique. Cervantes lui-même, dont on reconnaît pour la première fois la valeur nationale et romantique, appelait l'attention du monde littéraire sur cet art original et incompris et conduisait les esprits à pénétrer plus avant dans cette littérature immensément riche et si manifestement conforme à l'idéal nouveau.

1. 3 vol., Braunschweig, 1770 sq.

2. Dresden, Leipzig, 1783. Cf. encore quelques essais isolés dans Breymann, *Die Calderon-Literatur*, p. 79 sq et *passim*.

II

Louis Tieck. — Son évolution vers Calderon

L'ÉCOLE nouvelle, que réclamaient, dès la fin du XVIIIe siècle, les appels de jeunes et ardents critiques, allait trouver dans cette poésie lointaine de l'Espagne des charmes émouvants, le pittoresque de la vie réelle, les ardeurs des passions sanglantes, les rêves mystiques et guerriers, une admirable inspiration lyrique et des puissances d'idéal merveilleuses qui répondaient d'emblée à l'art de leur nouvelle doctrine et enthousiasmèrent les jeunes et troubles imaginations. Le représentant le plus complet du romantisme allemand est sans conteste L. Tieck, talent délicat et passionné, souple et audacieux, qui eut, pour son malheur, à la fois les dons les plus précieux du poète et du critique, et qui contribua, autant que les Schlegel, à conduire la littérature nouvelle dans les voies où elle allait désormais librement évoluer. C'est Tieck qui annonça pour la première fois l'évangile calderonien.

Tieck était alors à un moment décisif de sa route. Las de l'Aufklärung et de toute sa fausse, étroite et pauvre littérature, il avait découvert dans les conceptions de ses nouveaux amis des tendances analogues à

ses propres rêves, dans le passé de l'Allemagne un immense épanouissement de poésie romantique, et dans les poètes de l'étranger des trésors de mysticisme et de beauté profonde et fantastique. Le sens secret de la vie et les jeux de l'imagination s'animaient mystérieusement dans l'œuvre des poètes, qui dévoilait désormais des vérités encore insoupçonnées. Peu importent la forte organisation des caractères et l'intérêt dramatique ! Peu importent le naturel de l'action et les réalités individuelles ! Peu importe en somme toute réalité ! Le poète sait voir, autour des marionnettes qui s'agitent dans le monde et constituent l'apparence extérieure de l'humanité, la poésie infinie et impalpable, la poussière brillante de rêve et de mystère où flottent les êtres, l'âme même des choses. Des puissances merveilleuses s'éveillent, le royaume des esprits s'éclaire aux yeux de l'initié. L'idéal apparaît désormais comme un monde nouveau, un monde plus poétique et plus vivant que celui des hommes de chair et d'os ; et c'est dans ce monde d'art et de rêve que vont habiter désormais les fantaisies des romantiques.

Calderon allait apporter à l'idéalisme de la jeune génération un plus riche aliment. Il avait déjà conçu cette identification suprême de la vie et du rêve, qui était pour Tieck le symbole admirable du monde. Il avait chanté les martyres et les bienfaits de la foi, les luttes de la raison contre la divinité, la poésie des légendes chevaleresques ou antiques : et ses héros même les plus actuels et les plus vivants sont enveloppés d'une atmosphère de mystère et de passion qui leur donne la parfaite dignité de l'art et le parfum des cultures orientales. Calderon était plus exotique et plus romantique que Cervantes lui-même qui avait conduit notre poète à l'Espagne, et allait, plus que Cervantes et Shakes-

peare, précipiter une évolution depuis longtemps préparée.

Pourtant, on ne se fait point en un jour une âme nouvelle. Tieck était trop profondément travaillé par l'action déjà ancienne de Shakespeare et de Cervantes pour se donner tout entier et subitement à son nouveau culte. Il avait traduit *la Tempête* (1796) et le *Don Quichotte* (1799-1801); autour de lui, ses amis romantiques avaient gardé l'idéal de leurs débuts, la conception d'un art complet, universel, réaliste et transcendantal, vivant et fabuleux; et c'est à cette époque l'art et le nom de Shakespeare qui dominent toute leur enquête critique. « Le centre de mon amour et de ma connaissance, dit Tieck, est l'esprit de Shakespeare auquel je rapporte tout involontairement et souvent sans en avoir conscience; tout ce que j'apprends a des rapports avec lui, tout l'explique, quand ce n'est pas lui qui explique les autres êtres; c'est pourquoi je l'étudie incessamment. Tout ce qu'il y a de divin, en Grèce ou en Espagne, dans notre temps ou dans les plus anciennes traditions du monde préhistorique... tout m'apparaît à son image... tous les drames des autres sont des drames qu'il a oublié d'écrire [1]. » Dans un autre domaine, le roman, Cervantes excitait aussi toutes les curiosités par la singulière antithèse de sa nature, le contraste entre son tempérament réaliste et son art romantique et l'énigmatique mystère de son œuvre. Mais chez tous les hérauts de la poésie romantique se manifeste, dès 1800, un esprit nouveau, à qui ne suffisaient plus les

1. *Briefe über Shakespeare* (1800, *Kr. Sch.*, I, p. 141). C'est à quoi faisait plus tard allusion Grillparzer : « Lorsqu'il (Tieck) a mis comme lunettes Shakespeare, il voit les choses les plus magnifiques. » (Ed. Necker, t. XIV, p. 83.)

idées de la première heure ; cet idéal sublime, Calderon seul pouvait le satisfaire. En Calderon Tieck devina un génie plus moderne : c'était le génie même du romantisme. Tieck l'aima, nous conte R. Köpke [1], pour la richesse de son imagination, cette curieuse communion du sensible et du suprasensible qui est profondément espagnole, les miracles de la foi, l'intérêt qu'il porte aux choses catholiques. Ce sont les drames religieux et philosophiques de Calderon qui frappèrent d'abord l'attention des néophytes. On ne saurait voir là l'effet du hasard. Tieck en particulier était alors sur la voie d'une crise religieuse qui faillit être très grave.

Il est difficile de savoir, de science certaine, si Tieck s'est converti véritablement au catholicisme. Les témoignages de ses proches et de ses contemporains semblent dès l'abord décisifs ; pourtant l'argumentation de Köpke est faite pour ébranler la conviction ; les déclarations postérieures de Tieck, ses nouvelles dirigées contre la contagion religieuse, sont la plus suggestive des réfutations [2]. Quoi qu'il en soit, Tieck traversa tout au moins la pensée catholique. Wackenroder avait donné à ses nostalgies religieuses des tendances mystiques que fortifièrent encore des influences comme celles de J. Bœhme ou de Tauler. Le drame de Calderon ajoute à ces attirances la séduction de sa poésie et de son enthousiasme, de ses formes étranges et de sa nouveauté. C'est désormais aux yeux de la jeune école le drame du monde lui-même, du dualisme universel, où l'ombre et la lumière, le réel et l'idéal s'unissent et se confondent dans le mysticisme poétique de la foi méridionale.

1. Cf. Köpke, *L. Tieck*, etc., I, 241.

2. Voir les éléments de cette controverse dans R. Köpke, *L. Tieck*, etc., II, p. 283 sq. et Raich, *Dorothea Schlegel*, etc., I, p. 158.

Tieck n'eut point le sens spéculatif, l'amour de la recherche métaphysique et de la vérité abstraite qui caractérise les Schlegel. L'idée n'eut accès dans sa conscience que sous des formes concrètes et vivantes. Aussi préfère-t-il les poètes aux philosophes, aussi étudie-t-il Calderon plutôt que Fichte. Calderon lui présentait les problèmes transcendantaux sous l'aspect de la vie ; l'aspiration à l'idéal, la lutte entre les passions humaines et le rêve de la foi, le sacrifice du croyant, les triomphes de la Croix, tout prenait la forme de conflits passionnés et dramatiques. Tout vit et palpite dans son œuvre : la nature humaine, comme le monde des choses, les sentiments les plus purs et les images les plus profondes. Calderon est avant tout un poète, qui a aimé, vécu puissamment, ouvert ses sens aux beautés de la nature comme aux charmes de la vie. La pensée ne l'attire que si elle s'entoure de toutes les grâces de la réalité. Tous ses héros baignent dans une poésie lumineuse et mystérieuse, pénétrante et irrésistible. C'est là ce qui conquit le délicat poète que fut L. Tieck. Plus que tout autre romantique, il sentit ce que cette œuvre avait de musical et d'artiste. Il sentit la correspondance secrète entre les splendeurs de la vision et la richesse de la forme, l'harmonie des vers, et l'inspiration lyrique de toute cette poésie. Tieck considéra le poète espagnol moins comme un auteur dramatique que comme l'artiste suprême du romantisme, qui est à la fois créateur et prophète, musicien et modeleur de formes plastiques, poète et philosophe, homme et Dieu.

Ce qui allait attirer les romantiques vers Calderon, ce sont précisément les qualités qui distinguent Calderon de Lope, ce sont ses qualités romantiques. Tieck ne connut guère alors l'œuvre de Lope et des autres poètes dramatiques de l'Espagne ; mais l'eût-il connue, il

n'aurait sans doute point compris son admirable réalisme, la vie et la puissance de cette œuvre. Calderon domina désormais sa conscience, éclipsa Cervantes et Shakespeare, et, pendant de longues années, imprima à ses œuvres poétiques les marques profondes de son génie et de son art.

III

Première période romantique de Tieck.

(1798-1804)

Le premier contact date de 1798, probablement; mais la conversion définitive ne s'opéra qu'au cours de l'année suivante. Tieck nous conte comment il fut amené au théâtre espagnol. « J'avais alors entrepris la traduction de *Don Quichotte*. Ce travail me conduisit à Lope et à Calderon dont j'avais quelques tomes... J'appris à connaître Boscán et Garcilaso et ces études, commencées dès 1793 à Gœttingue, furent reprises, mais non sans peine, ni efforts, car je n'avais à ma disposition que fort peu de ressources bibliographiques » [1]. G. Schlegel se laisse peu à peu gagner; c'est ainsi que les deux amis s'engagent, dans la polémique contre Soltau (1798), à traduire toutes les œuvres de Cervantes, même ses comédies, tout au moins celles qui sont encore acceptables pour le goût moderne. Mais, si nous en croyons Köpke, qui tient les renseignements de Tieck, G. Schlegel se laissa plus difficilement convertir à Calderon : « Tieck venait de recevoir le volume de Calderon, où se trouvait la *Dévotion à la Croix*, qui

1. *Ludwig Tieck's Schriften*, I Bd., Berlin, G. Reimer, 1828. *Vorbericht*, p. XXVIII.

lui plaisait plus que toute autre pièce. Il conta l'impression qu'elle avait faite sur lui et invita Schlegel à la lire à son tour. C'est ce qui eut lieu : le lendemain, on échangea les opinions. Schlegel ne put partager l'enthousiasme de son ami. Beaucoup de choses lui semblaient, dit-il, insuffisamment motivées, les longs discours, peu naturels ; la pièce était, pour son goût, trop catholique ; ce n'est qu'à force de coupures et de remaniements qu'on pouvait la rendre agréable au goût allemand [1]. Vers la fin de sa vie, Tieck insiste volontiers sur son rôle et les initiatives qu'il avait eues dans les mouvements littéraires auxquels il avait pris part ; et l'on peut craindre ici que sa mémoire ne farde un peu l'histoire. Pourtant, la scène paraît assez vraisemblable. G. Schlegel ne s'est point spontanément intéressé à l'Espagne ; il ne s'occupe de Cervantes que sur les instances de Frédéric. Il est probable, de même, que le mérite d'avoir découvert Calderon ne lui revient pas. Il en restait, dans sa critique, au point de vue strictement littéraire, et, conquis par l'art de Shakespeare qu'il traduisait à cette époque, il jugeait Calderon à travers Shakespeare. Les objections étaient déjà ce que devaient être les critiques de Tieck vingt ans plus tard. Mais Tieck était, en 1798, tout à la joie et à la passion des découvertes, aussi rompit-il une lance en l'honneur de son nouveau poète. « Il faut, répliquait-il à Schlegel, acquérir la faculté de croire à la légende... pour cela, il n'est pas nécessaire de croire la légende même. » Tieck ne va donc pas jusqu'à se faire une conscience catholique, la naïveté d'un croyant espagnol du XVIIe siècle, mais il a le sens du mystérieux et de la poésie religieuse ; et c'est ce côté de son inspira-

1. Köpke, *op. cit.*, I, 251.

tion, cet état d'âme romantique qui est conquis par Calderon ; mais le cœur même du poète ne se donna pas tout entier.

Cet enthousiasme, Tieck ne le contint pas en lui-même ; il s'efforça de le communiquer autour de lui. Nous avons peu de traces de cette propagande ; sa correspondance de cette époque ne nous est pas parvenue. Mais les échos des séances de lecture, qui le rendirent populaire dans le monde littéraire, nous disent, mieux que des exclamations d'amour, l'admiration du poète pour le drame espagnol et les premiers succès de son apostolat. « La présence de Tieck à Iéna, dit un des témoins les plus qualifiés [1], contribua surtout à exciter et passionner les jeunes âmes... Je n'avais jamais entendu de lecture d'une vie aussi profonde et aussi animée et qui parlât plus à l'imagination. Tout y était, et en abondance, les moyens intimes et les procédés extérieurs : organe admirable, souple et expressif ; changement du ton pour les différentes personnes et les deux sexes ; le regard plein d'âme ; la fantaisie, la puissance des caractères, violence des passions, intelligence profonde de l'œuvre, mise en valeur du détail, comme de l'ensemble, une rare endurance. » La pièce où Tieck manifesta particulièrement ces qualités fut : *La Vie est un songe*, de Calderon. Deux moments en furent surtout admirés [2] : « le long discours du roi, au début, où régnait une telle clarté de l'analyse, tant d'art et d'attention dans le maniement de la phrase périodique qu'on peut appeler ces pages un véritable chef-d'œuvre à

1. *Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen litterarischen und Theater-Leben*, par H. Schmidt, Leipzig, Brockhaus, 1856, p. 56 sq.

2. Acte 1, scène 6.

elles seules ; ensuite le récit de Rosaura [1] situé tout à fait vers la fin, en plein champ de bataille. Il fut dit avec une telle précipitation, une hâte d'en finir, une telle conscience du moment mal opportun, un effort d'en atténuer à tout prix l'inconvenance qu'on eût souhaité que le morceau fût plus long. Dans les rôles de Clarin et des femmes, Tieck donna un exemple surprenant de la souplesse de sa voix, capable de se modifier suivant la personne, et d'exprimer le comique et le délicat [2] ».

Tieck poursuivit désormais ses études de littérature dramatique espagnole. Lope ne fut pas tout à fait oublié. C'est ainsi que, dès 1798, Tieck demandait à Frédéric Schlegel quel était le pendant espagnol de *Roméo et Juliette*. « La pièce de Lope sur le sujet de *Roméo*, répondait Schlegel, ne porte pas ce titre ; quel est celui qu'elle porte, les canailles ne le disent pas [3]. » Il conçoit avec G. Schlegel le plan de traduire une série de collections de drames espagnols, des pièces de Calderon, de Cervantes, de Lope, de Moreto, etc. [4]. Mais c'est en somme Calderon qui l'emporta. Le romantisme de Tieck s'exagérait encore sous l'influence de ses amis mystiques, de Tauler et de J. Bœhme, et, en outre, de Novalis et Schelling ; le naturel et la puissance réaliste de Lope ne pouvaient inspirer ses rêves immatériels et supraterrestres. Calderon, au contraire, avait su donner

1. Acte III, scène 10.

2. *Erinnerungen.*, etc., p. 57.

3. Holtei, III, 314 (27 juillet). C'est la pièce de Lope : *Castelvines y Monteses.*

4. *Ibid.*, III, 275 (20 sept. 1802). Lorsqu'en 1799 Tieck vint rendre visite à Schiller, on causa littérature espagnole. Schiller demanda : « Pensez-vous que Lope de Vega ait une si grande ressemblance avec Shakespeare ? » Mais Tieck se récusa et ne voulut pas donner de réponse au pied levé (Köpke, I, 257).

aux vérités austères de la religion le brillant vêtement de ses symboles : sa foi docile, ses visions allégoriques, ses images merveilleuses ; c'était une admirable évocation de poésie mystérieuse et vivante, que Tieck découvrait en même temps dans Calderon et dans le moyen âge de ses rêves.

La même évolution qui amenait Tieck vers Calderon agissait en même temps sur ses amis romantiques ; aussi la propagande du poète ne tarda-t-elle pas à porter ses fruits et à provoquer autour de lui des conversions importantes.

G. Schlegel n'avait pas été conquis spontanément par Calderon ; son goût très ferme avait besoin d'une certaine initiation. Il venait de traduire Shakespeare, se passionnait pour Gœthe, et il dut faire effort pour se mettre au diapason de cette poésie nouvelle. Les conférences d'Iéna (1798) ne savent encore rien du drame espagnol : « les Espagnols, dit-il seulement, ont toujours fait leurs comédies et tragédies à leur manière » [1]. Et plus loin : « Le théâtre espagnol est celui qui s'est le moins inspiré de l'ancienne comédie, comme on le voit dans Sulzer, article de Blankenburg sur la comédie. Il ne se plie à aucune règle, a beaucoup de conventionnel, présente des masques singuliers et contient les plus bizarres intrigues [2]. » Fort de cette science étrangère, G. Schlegel condamne en bloc le théâtre « romantique » de l'Espagne. « Les Espagnols sont bien loin derrière la perfection des Anglais ; Shakespeare atteignit l'art le plus haut que nous connaissions en ce genre [3]. » En

1. *A. W. Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*, etc., p. 179.
2. *Ibid.*, 197.
3. *Ibid.*, 217.

1798, notre critique n'avait donc pour l'Espagne qu'une sympathie bien tiède et peu éclairée. La part qu'il prit à la traduction du *Don Quichotte* et à la polémique entre Tieck et Soltau aviva ses curiosités hispaniques. L'enthousiasme de Tieck fit le reste. En 1801, G. Schlegel se met à l'étude du drame espagnol ; il projette de publier un recueil de traductions dramatiques, et commence par le début de la *Numance* et quelques pièces de Calderon ; il y travaille toute l'année 1802 ; sa traduction de Calderon contenant : *Die Andacht zum Kreuze*, *Über allen Zauber Liebe*, *die Schærpe und die Blume*, parut à Pâques 1803 [1].

En même temps, Guillaume commençait sa propagande critique. Ses conférences de Berlin (1801-1804) firent sans doute une place importante à Calderon. A Lope [2] elles reprochèrent sa prolixité, son excessive abondance, son manque de plan. Calderon au contraire apparut comme un exemple d'une poésie tout à fait différente de Shakespeare, mais pas moins parfaite. Comme Dante, Calderon fut consacré véritable théologien.

En 1803 parut l'*Aufsatz über das spanische Theater*, qui était une sorte de préface à la traduction du théâtre. G. Schlegel réservait cet article à la *Zeitung für*

1. L'étude des rapports de G. Schlegel avec le drame espagnol a été faite par E. Münnig, *Calderón und die ältere deutsche Romantik*, Mayer et Müller, Berlin, 1912, p. 7 sq. C'est de beaucoup l'article le mieux soigné et le plus complet de l'ouvrage qui, du reste, se borne aux protagonistes de l'école, Guillaume et Frédéric Schlegel, et L. Tieck, se désintéressant à peu près de leur milieu et des idées romantiques où ils ont évolué.

2. Les notes qu'il prit en vue de ces cours et qui ont été éditées par J. Minor dans les *Deutsche Literatur-Denkmalen, des 18. und. 19. Jh.* vol. 17-19, ont gardé peu de traces de ces critiques caldéroniennes, mais il est assez vraisemblable que G. Schlegel dut, dans ses développements oraux, remplir de nombreuses lacunes. Voir pour Calderon, I, 110, III, 192, pour Lope, II, p. 205.

die elegante Welt, mais la fit paraître dans l'*Europa* [1]. Dans cette dissertation, notre critique rendait hommage aux mérites de Lope, à la vérité de la peinture, qui atteint parfois à la grossièreté, mais ne manque pas de vigueur, qui joint à l'élégante mondanité et à un comique incomparable, des situations intéressantes et beaucoup d'action dramatique. Il confesse qu'on ne connaît pas assez Lope, par suite surtout du manque de livres, mais déclare qu'une douzaine de pièces suffit à éclairer le lecteur sur sa manière. Lope ne surprend point par des élans vers des hauteurs extraordinaires, ni par la découverte de profondeurs inconnues. Dans ses drames historiques, il faut noter la barbarie de la forme, mais admirer la peinture des caractères ; les pièces à sujets modernes, par exemple, renferment beaucoup d'esprit de bonne compagnie. Il est peu de ces pièces qui, remaniées et mises au point, ne pussent faire grand effet sur la scène allemande.

Lope de Vega [2] n'est donc pas condamné sans appel et sans réserves ; mais il apparaît bien petit à côté de Calderon. Calderon est un poète, digne plus que personne de ce nom. Schlegel reconnaît l'avoir pris d'abord pour un maniériste ; mais depuis il a découvert le romantisme de son style et l'essor de sa poésie. Calderon n'a pas écrit une ligne négligée ; tout est au contraire achevé, calculé d'après des principes très conséquents et selon les intentions artistiques les plus profondes : tout est d'un maître parfait. Il faut distinguer dans son œuvre quatre classes de comédies, les pièces bibliques et légendaires, les pièces historiques, les drames mytholo-

1. T. I, fasc. 1, 1803. *Über das Spanische Theater*, p. 78 sq.

2. Voir un résumé de l'article, pour ce qui concerne Lope seulement, dans A. Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, *l. c.*, p. 12-13.

giques et fantastiques, les comédies d'intrigues. Chacun de ces genres est caractérisé avec enthousiasme ; Calderon est célébré comme poète religieux, mais point exclusivement ; c'est le drame romantique qui a atteint chez lui la suprême perfection. Ce qui caractérise Calderon, c'est, non la finesse de l'analyse psychologique, mais une passion dévorante, une imagination exaltée, la poésie fantastique, la lutte des sentiments plus proprement espagnols : honneur, amour et jalousie, bref une inspiration magnifiquement nationale et méridionale.

Les autres poètes ne sont que des noms. Cervantes a l'honneur d'être cité comme un grand précurseur, dont la *Numance* est le plus beau titre de gloire ; mais après Calderon, la poésie espagnole s'éteint. Il est difficile, du reste, avoue G. Schlegel, quand on a choisi un favori comme Calderon, de ne pas en oublier tous les autres. Il chanta même ses adorations caldéroniennes sur le mode lyrique.

In deiner Dichtung Labyrinth versunken,
Wo in des ew' gen Frühlings Jugendflore
Die Schönheit Himmel wird, die Lieb' Aurore,
Und alle Blumen lichte Sternenfunken :
O Calderon, du hier schon Gottheit-trunken
Herold der Wonne, Cherub nun im Chore !
Sei dir mein Grusz gesandt zum sel'gen Ohre,
Und hohes Heil und Glorie zugetrunken [2].

1. Voir l'analyse détaillée de l'article de l'*Europa*, pour tout ce qui concerne Calderon, dans E. Münnig, *Calderón und die æltere deutsche Romantik*, p. 32 sq.

2. *Blumenstræusze italiænischer, spanischer und portugiesischer Poesie*, Berlin, 1804, p. 228, dans les *Sämmtl. Werke*, éd. Bœcking, t. I, p. 372 (fut écrit en 1803).

Poète de la nature, poète de l'amour, poète de Dieu, voilà tout le Calderon romantique, qui allait inspirer tant de passions.

Fr. Schlegel se tint d'abord sur la réserve. Dans *Gespräch der Poesie* (1800), il ne distingue parmi les poètes espagnols que Cervantes. La prose de Lope est « grossière et vulgaire ». Après Cervantes, la fantaisie ne s'éteint pas ; « il y eut, de Lope de Vega jusqu'à Gozzi, bien des virtuoses estimables, mais pas de poètes, encore ces virtuoses se consacrèrent-ils au théâtre » [1]. En 1803, il cite en passant la « célèbre *Célestine* », si vantée, dit-il, de Cervantes [2]. Il note que les mètres italiens se retrouvent dans les œuvres les plus parfaites de Cervantes et de Calderon « où elles sont un élément nécessaire du tout » [3]. C'est tout ce qu'il trouve à dire sur ce théâtre. Cependant, l'*Alarcos* (1802) trahit une influence de Lope, et, dans la forme, de Calderon. Schütz, un camarade d'école de Tieck et qui avait vécu quelque temps auprès de lui, à Ziebingen, écrivit ses *Lacrimas* (1803) où il réunissait toutes sortes de mètres espagnols. Pellegrin (La Motte Fouqué) fit paraître ses *Dramatische Spiele* (1804), qui sont nés sous l'inspiration de Calderon. Buchholz réédite dans son *Handbuch der Spanischen Sprache und Literatur* le texte du *Príncipe constante*. La nostalgie du Sud attire les âmes vers les nations que l'on croit plus particulièrement caractéristiques, plus vraiment méridionales ; l'essor des études orientales donne un intérêt nouveau à ce peuple

1. Minor. *Jugendschriften*, II, p. 352. Dans sa réédition de 1823, *Sämmtl. Werke*, V, p. 246, il ajouta une phrase en l'honneur de Calderon : « La seule exception, exception brillante, est Calderon, le Shakespeare espagnol, etc. »

2. *S. Werke*, 2e éd. (1846), VIII, p. 35 (dans la *Nachricht von einigen seltneren italienischen und spanischen Dichterwerken*, etc., 1803).

3. *Ibid.*

demi-oriental qu'est l'Espagnol. Le culte exalté de la forme groupe les enthousiasmes auprès des artistes du vers, autour de Calderon, en particulier.

L'hommage de Tieck est double : il exprime son admiration dans un article de critique qui salue la traduction de G. Schlegel, et d'autre part, il s'efforce à son tour de créer un drame romantique dont la forme tout au moins s'inspirera des modèles caldéroniens et tâchera de les acclimater définitivement dans la poésie allemande.

L'article parut anonyme le 7 juin 1803, dans la *Zeitung für die elegante Welt* [1], et soutint franchement les points de vue de l'école. Le *Spanisches Theater*, dit l'auteur, est le pendant du *Shakespeare* ; il est même plus important que la traduction du poète anglais, car celui-ci est devenu depuis trente ans assez familier aux Allemands, qui connaissent sa langue, possèdent des traductions bien prosaïques, mais fidèles de son œuvre, et ont même vu certaines de ses pièces sur le théâtre. La scène espagnole au contraire a été jusqu'à maintenant comme une terre lointaine, soupçonnée seulement d'après les descriptions de quelques rares voyageurs.

1. N° 68. L'article, signé T., ne saurait être que de Tieck. Les idées, entièrement conquises à G. Schlegel, les remarques relatives aux mètres ou à la forme, et qui sont familières aux amis immédiats de Schlegel, le style qui est à la fois d'un poète et d'un critique, les rapprochements avec le théâtre anglais et Shakespeare, qui est courant dans la critique de Tieck, enfin la note de la rédaction qui attribue le compte-rendu à « l'un des connaisseurs les plus parfaitement au courant de la littérature dramatique de l'Espagne », tout contribue à affermir cette conviction que c'est bien Tieck qui a voulu profiter de cette occasion pour rendre hommage au poète espagnol dans une revue considérable et dont il était déjà collaborateur. S'il n'a pas recueilli le compte-rendu dans ses *Kritische Schriften*, c'est qu'il le trouva sans doute trop superficiel et que du reste son point de vue s'était, depuis, très modifié.

Les traductions qu'on en avait n'étaient que des extraits remaniés et défiguraient en particulier Calderon. Le travail de G. Schlegel a mis fin à ces misères et nous fait connaître enfin la véritable physionomie de l'auteur espagnol.

L'article respire la plus enthousiaste admiration pour l'Espagne : « Le lecteur se trouve transporté comme par un enchantement parmi les fleurs printanières d'une lointaine zone. » Calderon lui apparaît comme l'esprit le plus remarquable et l'artiste le plus consommé de la littérature dramatique de l'Espagne. Le critique note l'originalité de ses formes, la splendeur de sa poésie et l'ingéniosité de ses intrigues. *La Dévotion à la Croix* passionne irrésistiblement par le pathétique de ses situations, en même temps qu'elle évoque dans notre âme les sentiments les plus profonds ; *L'Amour plus fort que tous les charmes* se joue parmi la plus riche magie de couleurs du fantastique et du merveilleux ; *L'Echarpe et la Fleur* combine les intrigues les plus ingénieuses de la vie mondaine et de la galanterie pour en tirer les aventures les plus compliquées et les plus amusantes. « Cette belle variété n'est qu'un échantillon des infinies richesses d'un poète dont le nom sera bientôt chez nous aussi célèbre et vénéré que celui de Shakespeare. » Le parallèle s'impose à notre auteur ; mais il en conclut tout de suite à un antagonisme insoluble, qui est « l'antithèse même du Nord et du Midi, la profondeur du génie qui pénètre jusqu'aux plus secrets mystères de l'âme et l'ardente fantaisie qui répand ses rayons sur la nature entière ». Les deux poètes sont également grands ; mais Calderon l'emporte sur Shakespeare pour ce qui est de la clarté et de l'effet dramatique ; son théâtre agit sur des couches plus larges que celui de Shakespeare ; le poète anglais frappe tous

ceux qui ne sont pas fermés absolument à toute émotion d'art, les conquiert avec une puissance merveilleuse, et pose devant leur esprit des problèmes singuliers, mais il n'est vraiment et parfaitement compris que de ceux qui savent à la fois jouir de la poésie et philosopher. Calderon au contraire conçoit la vie d'un point de vue plus simple et plus immédiat ; il joue avec elle, et représente ce jeu souriant dans la structure tout entière de ses drames et dans les formes poétiques soigneusement travaillées qui donnent tant de grâce à son style. Shakespeare lui semble donc un plus grand penseur, Calderon un plus brillant poète.

La même année, Tieck affirmait encore sa foi caldéronienne. « Nous sommes en un temps où s'éveille à nouveau l'amour et l'intelligence du beau, dit-il dans sa préface aux *Altdeutschen Minnesänger* (1803) ; on lit et étudie les poètes espagnols avec tout le zèle qui est possible en Allemagne ; la traduction de Calderon promet d'exercer la meilleure influence[1]. »

Tieck est donc tout acquis à la religion de Calderon ; mais il se tient à l'écart de la propagande critique ; la seule passe que l'on puisse lui attribuer est anonyme. Aussi n'agit-il pas directement sur le développement de la légende caldéronienne ; tout l'honneur de la découverte et de la lutte resta à G. Schlegel. Tieck se consacre tout entier, vers cette époque, à la création poétique ; ce sont dès lors surtout des qualités de forme qu'il admire chez Calderon ; au lieu de s'intéresser, comme les Schlegel, au symbolisme de son œuvre, il en regarde de préférence les côtés extérieurs, les voiles brillants et l'incomparable richesse. Et lui-même va tâcher de tirer parti, dans ses créations originales, des

1. *Krit. Schr.*, I, p. 189. (Voir aussi éd. Witkowski, IV, p. 3.)

leçons de style et de versification qu'il a trouvées auprès de l'artiste espagnol.

Avant ses grands drames romantiques, Tieck[1] était déjà partisan d'une métrique plus souple et plus délicate, qui laisse seulement apparaître l'harmonie profonde du sentiment, qui soit une musique discrète et enveloppante ; les modèles du moyen âge avaient largement contribué à étendre son goût. Le spectacle du lyrisme méridional confirma ses idées et ses préférences. La forme prend dans son œuvre un rôle essentiel ; il n'est pas poussé, comme Gœthe, à la production poétique par les irrésistibles élans de son cœur, ni par la fécondité créatrice de son imagination, mais son âme est toute musique et toute poésie ; et toutes les ombres qui passent emportent des chants et des rythmes qui se pressaient dans la fantaisie du poète[2].

Peu importe dès lors la vérité de l'action, la logique des caractères et la régularité du dessin ; tous les personnages sont des reflets de l'âme du poète, l'inspiration tout entière est proprement lyrique, d'un lyrisme nébuleux et détourné. Tout est une occasion à de belles chansons et de belles strophes. Aussi Tieck se préoccupa-t-il surtout d'étendre les ressources de sa langue et de sa métrique, et son imitation de Calderon resta toute formelle.

La même fée qui avait guidé ses pas vers l'Espagne romantique le mena vers les contes charmants et aventureux de la littérature populaire. A Calderon pas plus qu'à Shakespeare, Tieck ne prit aucune figure, aucune

1. *Kr. Schriften* (1798), I, p. 108 sq.

2. Cf. sur le lyrisme de Tieck, la dissertation : *Ludwig Tiecks Lyrik. Eine Untersuchung* de W. Miessner, Berlin, Felber, 1902, pp. 29, 47, etc.

intrigue, aucun sujet. Ce qu'il connaissait d'eux lui semblait plutôt fait pour décourager l'imitation. Pourtant la *Genoveva* et le *Kaiser Octavianus*, dont la matière était minutieusement fournie par les contes populaires, trahissent incontestablement l'influence de la technique espagnole, surtout de l'art de Calderon.

Ce fut surtout la forme qui le séduisit : « Ce procédé, nouveau pour moi, qui consiste à introduire dans le drame des mètres compliqués et des effusions lyriques, me sembla convenir excellemment à certains sujets [1]. » Le mètre qu'il préféra fut celui du « romance ». « Si l'on veut, dit-il encore dans son *Vorbericht*, traduire fidèlement Calderon, on ne saurait se passer de ce rythme espagnol... Le charme étrange de cet accord, qui flotte autour de la rime, et fait naître toutes sortes de suggestions, plut tellement à mon oreille que je le fis parler dans l'*Octavian* sur toutes les voyelles » [2]. Tieck eut un sens très délicat de l'harmonie des mots, de la puissance musicale du vers, et comprit admirablement la poésie de Calderon, qui est toute harmonie et toute musique. Calderon lui donna des modèles d'un drame romantique où devaient se rencontrer et se fondre tous les genres arbitrairement distingués par les esthéticiens. « Je crus, dit-il lui-même [3], que l'on pouvait, autrement que les anciens, introduire dans le dialogue le récit et le lyrisme [4], et évoquer les rochers et les bois, la nature solitaire, les sentiments de piété, les miracles de la légende en face des mouvements de la pas-

1. *Vorbericht* du t. I des *Schriften*, p. XXIX.
2. *Ibid.*, p. XXXIX.
3. *Ibid.*, p. XXIX.
4. *Ibid.* p. XXXVIII. Cf. *A. W. Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, etc. Hg. von A. Wünsche, 1911, Leipzig, p. 157 : « Le drame est une synthèse absolue des deux autres genres opposés, épique et lyrique, etc. »

sion, et montrer l'invraisemblable à côté de la réalité la plus ordinaire et la plus probante. » C'est dans Calderon qu'il trouva l'idée d'un genre « à la fois allégorique, lyrique et dramatique ». Et c'est une application de ses nouvelles conceptions que sa double tentative de drame romantique [1].

La *Genoveva* (1799) était née cependant sous d'autres constellations. Tieck y a pieusement suivi le conte populaire de Geneviève ; aussi n'y a-t-il point de place pour des imitations étrangères. On a noté quelques réminiscences possibles [2] : Otho ressuscite comme le Prince Constant pour achever son œuvre ; Zulma rappelle Luna qui suit le chef maure de la *Virgen del Sagrario ;* les visions, la confession sont parées chez les deux poètes de traits identiques. Mais c'est en somme une influence insaisissable. Au point de vue de la forme, l'imitation n'est pas plus incontestable.

La *Genoveva* a peu de choses du poète espagnol ; le vers de romance en particulier, qui est le mètre préféré de Calderon, n'apparaît encore pas chez Tieck ; la redondilla par contre, est essayée, avec des variantes qui en rompent la régularité monotone [3]. Les autres formes particulièrement méridionales sont d'origine italienne, mais il est possible que Tieck en ait puisé l'idée dans les imitations caldéroniennes. Le tercet n'est familier qu'à Lope ; Tieck y a recours quelque-

1. Avant la période d'influence espagnole, on ne trouve pas chez Tieck de rythmes dramatiques espagnols ; *Zerbino* contient déjà des octaves et des sonnets, même la quintilla, mais ces mètres doivent leur origine à l'inspiration du seul Cervantes, qui était prépondérante à cette époque.

2. *Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet* von J. Ranftl, Graz, 1899, p. 107 sq.

3. P. 73 sq. (entre Genoveva et Golo). Les autres types p. 46, 52, 61 sont différents et tous exclusivement réservés aux Sarrasins (Zulma).

fois [1] ; la stance au contraire est une des formes préférées de la poésie caldéronienne ; Tieck en fait à son tour un emploi fort large, et écrit en octaves des scènes entières [2]; le sonnet avait aussi droit de cité dans le drame espagnol; Tieck lui fait dire l'espoir inébranlable de la foi [3], les ambitions royales de Charles Martel [4], les tourments de Golo [5], les apaisements profonds des rêves célestes [6], la plainte de Geneviève [7], la béatification des héros [8] ; ce sont toujours des effusions lyriques, un arrêt de l'action et une sorte d'élévation de l'âme. En somme, si Tieck a interpolé dans la trame de sa pièce des formes lyriques, c'est parce qu'il avait admis dans l'inspiration générale de son théâtre des éléments proprement lyriques ; il avait suivi la leçon de G. Schlegel. Le drame espagnol lui avait donné l'exemple de cette variété : Tieck ne lui a pris en fait que le principe, les souvenirs de détail viennent d'ailleurs [9].

Lorsque fut écrit le *Kaiser Octavianus* (1801-1803), l'influence caldéronienne avait poussé des racines plus

1. *Ibid.*, p. 67 sq. (der Unbekannte), p. 267 sq. (der Pilgrimm-Siegfried).

Les tercets de Calderon (*El principe constante*, acte I, plage de Tanger) sont peu réguliers et pas caractéristiques.

2. P. 50, p. 70, p. 86 sq., p. 112 sq., 115 sq., 133 sq., 148 sq., 198 sq., 208 sq., 225 sq., 228 sq,, 260 sq., 270 sq. Cf. Hügli, *Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker*, Zürich, 1900, p. 91 sq. La stance, dit-il, est la strophe préférée de Geneviève.

3. *Ibid* , p. 40.

4. *Ibid.*, p. 49 sq.

5. *Ibid.*, p. 70 sq.

6. *Ibid.*, p. 72.

7. *Ibid.*, p. 205 sq.

8. *Ibid.*, p. 271 sq.

9. La *Melusina* (1800) offre des sonnets (t. XIII, p. 76 et 90), des stances (p. 126-142) et la redondilla (p. 115). Cf. sur toute cette imitation, Hügli, *loc. cit.*, en particulier, p. 93-94.

profondes. Elle apparaît dans l'œuvre tout entière mais particulièrement dans le prologue et la deuxième partie du drame.

Der Aufzug der Romanze, qui sert de prologue à l'*Octavianus*, est un « auto » véritable, un « auto » qui célèbre le mystère de l'Art. Comme l'auto calderonien, c'est une grande allégorie, où tous les personnages sont des symboles[1]. La Foi et l'Amour, qui s'unissaient déjà dans *Psiquis y Cupido*, apparaissent de nouveau dans le prologue de Tieck, mais accompagnés cette fois de leur fille : la Romance. La Romance personnifie la poésie méridionale, dont elle renouvelle les rythmes et l'inspiration essentielle. De même que Calderon extériorise (*El pintor de su deshonra*, *la Nave del Mercader*, etc.) les facultés ou qualités générales de l'homme El Albedrio, La Lascivia, La Memoria, El Entendimiento, El Deseo, El Amor, etc., Tieck représente à côté de der Glaube et die Liebe, die Tapferkeit et der Scherz, qui suivent fidèlement leurs maîtres et sont par suite les serviteurs fidèles de la Romance ; c'est toute une mythologie nouvelle qui vit parmi les hommes et se fait aimer d'eux et pénètre leur âme d'héroïsme et de douceur. Il n'y a pas à vrai dire d'action, ni de péripétie : les hommes sont eux-mêmes des types : c'est le Berger, la Bergère, le Poète, l'Amoureux, le Chevalier, le Voyageur, etc.[2], et ils passent dans la vie diminuée comme des ombres subtiles et flottantes : en eux chantent la nature et les rêves et les divines aspirations vers l'idéal, ou au contraire de médiocres réalismes ; de là, la part excessive

1. Tieck déclarait plus tard (*Vorbericht, Schriften*, I, p. XXXVIII) : « Pris par l'enthousiasme de Calderon pour la poésie allégorique, j'essayai dans ce conte merveilleux d'expliquer ma conception de la poésie romantique de façon à la fois allégorique, lyrique et dramatique. »

2. Cf. dans *El gran teatro del mundo* : le riche, le roi, le paysan, le mendiant, la beauté, le sage et un enfant.

laissée à l'inspiration lyrique. Les autos de Calderon sont avant tout, eux aussi, d'admirables développements poétiques, où déborde l'imagination la plus riche, la plus gracieuse et la plus détestable.

Le rythme ordinaire du prologue de Tieck est celui du « romance » espagnol, qui du reste est introduit pour la première fois par la Romance elle-même : c'est le mètre trochaïque, à quatre temps forts (7 ou 8 syllabes), et caractérisé aux vers pairs par une assonance féminine double, qui se poursuit à travers tout un développement ; soit a — e, [1] soit i — e [2], au — e, soit e — e [3], soit o — e [4] ; c'est le mètre de nombreux passages de Calderon : dans la *Cena de Baltasar* par exemple, la plus grande partie du discours de Baltasar est écrite dans le rythme du « romance », sur l'assonance u — a [5]. L'auto donnait au poète allemand l'exemple d'une liberté inouïe de mètres et de strophes : la prédominance du trochée dans les vers d'inspiration plus proprement lyrique, la prédominance aussi des rimes ou assonances féminines sont certainement imputables à l'influence de Calderon.

Les chants qui terminaient le *Prologue* ont le caractère d'une glose curieuse : après les chœurs de guerriers et de pâtres se trouvent quatre strophes prononcées par l'Amour, la Vaillance, le Badinage et la Foi, chacune de ces strophes, de type a b a b a c c d d c, a

1. P. 18. A noter que la métrique allemande n'admet pas, dans la romance, ni ailleurs, l'élision des voyelles. L'assonance a — e est limitée à la Romance.

2. P. 21 et 24 sq. (der Glaube et die Pilgerin).

3. P. 25 (l'Amour et ses interlocuteurs) et p. 29 sq (die Tapferkeit, etc.).

4. P. 27, introduit par der Glaube.

5. Cf. dans le même auto, la scène du troisième char. Ed. Ochoa, p. 712 sq. : assonance i — o, etc. Les assonances espagnoles sont beaucoup plus variées et plus riches que l'assonance allemande, qui doit généralement se contenter pour la deuxième syllabe de la muette.

comme dernier vers un vers de la strophe de base (letra) bien connue et qui est comme le leitmotiv de tout le poème [1] :

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht.

C'est la strophe même qui termine le prologue, conclut le poème ci-dessus, et de nouveau, reprise mais plus librement encore, achève la pièce elle-même.

D'un bout à l'autre de l'*Aufzug der Romanze* courent les rythmes calderoniens ; dès que la Romance a fait son entrée, les mètres méridionaux l'emportent, et préludent ainsi richement à la symphonie étrange de strophes et de vers lyriques qu'est proprement le drame de *Kaiser Octavianus*.

C'est dans le *Kaiser Octavianus* que les mètres espagnols vont se donner libre carrière [2]. Le vers du « romance », trochaïque et uniformément assonancé, est un des plus fréquents ; dans la première partie, il est exclusivement réservé à la Romance et au Sommeil [3] ; dans la deuxième partie, c'est la forme ordinaire des discours des Sarrasins, du Sultan, de Marcebille, de Lealia, de Roxane, de Golimbra ; les chrétiens, Bertrand, par exemple, ou Florens ne l'emploient que dans leurs dialogues avec les infidèles [4]. Il ne faut pas cher-

1. Il y a une glose dans l'Essex que Lessing citait tout entière (Werke, éd. Gœschen, t. VI, p. 288 sq).

2. Voir sur ces survivances de formes italiennes ou espagnoles dans la poésie de L. Tieck, E. Hügli, *Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker*.

3. *K. Octavianus*, p. 39 assonance o ; p. 113 sq., a ; p. 123 sq., o — e ; p. 136 sq., a — e ; p. 168, e — e.

4. *Ibid.*, p. 219 sq., o — e ; p. 255 sq., ei — e ; p. 273 sq., o — e ; p. 298 sq., a — u ; p. 308 sq., u — e ; p. 319 sq., au — e ; p. 321 sq., o ;

cher dans cette particularité d'intention cachée. Tieck ne faisait rien d'autre que de suivre fidèlement l'exemple donné par Calderon. Calderon se servit aussi beaucoup du vers de romance, c'est dans la *Puente de Mantible* celui de Floripes et ses suivantes, de Fierabras et des siens ; les chrétiens n'y ont recours que, très rigoureusement, dans les scènes où ils rencontrent leurs ennemis.

La redondilla tient aussi sa place dans les scènes orientales de l'*Octavianus* [1]. On y trouve encore les majestueuses stances [2] et même quelques quintillas [3]. Certaines émotions plus particulièrement lyriques sont exprimées par l'espinela : la strophe contient dix vers, généralement trochaïques et heptasyllabes (octosyllabes quand ils sont de terminaison féminine), à rimes ordinairement féminines disposées ainsi : a b b a a c c d d c ; c'est dans ce mètre que Cipriano répond au démon à l'acte II du *Magicien* [4] ; et qu'Eusebio dit ses remords et ses adorations religieuses dans l'acte III de la *Dévotion à la Croix* [5]. La deuxième partie de l'*Octavianus* renferme un grand nombre de ces dizains : 36 strophes, toutes du même type, et généralement dans la bouche de Marcebille [6].

p. 323, u ; p. 334 sq., a — e ; p. 378 sq., o ; p. 381 sq., o ; p. 383 sq., u — e ; p. 388 sq., a — e ; p. 399 sq., e — e.

1. *Ibid.*, par ex. p. 9 sq., 12 sq., 33 sq., etc., etc., et p. 302 sq., 313 sq., 324 sq,, 327 sq., 332 sq., etc.

2. Type a b a b a b c c. *Octavianus*, p. 194 sq., 214 sq., 225 sq., 231 sq., 245 sq., 253 sq., 304 sq., 315 sq., 349 sq., 359 sq., 393 sq.

3. De type a b b a a et a a b b a (Roderich, *Octavianus*, p. 364). Cf. Calderon, *El mágico prodigioso*, acte III entre le Démon et Justina.

4. Ed. Ochoa, p. 495.

5. *Ibid.*, p. 86.

6. Cf. Hügli, *loc. cit.*, p. 77 et Bernhardi, *Sprachlehre*, II, p. 435, qui justifie la métrique de son beau-frère.

Le sonnet est aussi pour le poète espagnol un moyen de rompre le développement dramatique de l'action par des strophes de recueillement lyrique, Fernando compare, dans un sonnet du *Príncipe constante* (acte II) les destinées des hommes avec celle des fleurs, et Fénix lui réplique en comparant les fleurs avec les étoiles ; il y a de même des sonnets dans la *Dama duende* et *El mayor encanto amor*.

L'exemple de Calderon justifie l'audace de Tieck ; Tieck introduit le sonnet dans le drame allemand ; c'est dans un sonnet [1] qu'Octavianus exhale la lassitude de son âme, c'est dans un sonnet [2] que Florens évoque le souvenir de son heure d'amour. Mais tandis que le sonnet de Calderon n'est qu'un des moments du dialogue, Tieck en fait un monologue proprement lyrique.

Même le mètre iambique de la silva, que Calderon admit dans ses pièces, la *Grande Zénobie*, par exemple (2e acte), la *Vida es sueño* (acte III) tenta le poète allemand qui la mit dans la bouche de Florens [3].

On trouve toutes sortes de rythmes dans l'*Octavianus* ; un grand nombre rappellent les combinaisons prosodiques de Calderon, mais ne sont pas originairement espagnols, et peuvent avoir été empruntés aux Italiens ou même plus simplement aux imitations déjà tentées par les amis de Tieck [4]. Ce qui est propre au drame espagnol, et ce que Tieck tient certainement de Calderon, c'est l'introduction de ces mètres dans le

1. *Octavianus*, p. 377. Le sonnet de Tieck est du type abba cde cde, plus spécifiquement cervantesque.

2. *Ibid.*, p. 398. Cf. encore les sonnets de Golimbra, p. 218, Marcebille, p. 222 et Florens, p. 349.

3. *Ibid.*, p. 296, — 7. Cf. p. 366 (Arnulphus).

4. Voir pour tous ces rythmes, Hügli, *Die romanischen Strophen*, etc. Haym (*Die romantische Schule*, p. 856) déclarait déjà : « L'Octavian est une carte modèle de tous les mètres romans et médiévaux. »

drame et le sens admirablement juste de leur valeur musicale. La pièce d'*Octavianus* est une symphonie romantique, où passent des ombres insaisissables, où tout se résout en fantaisie et se fond dans un rêve aimable; la poésie recherche les émotions mêmes de la musique. De là, cette variété et cette harmonie des mètres, cette correspondance consciente entre la forme extérieure du vers et le sentiment profond ou la couleur générale de l'âme. C'est avant tout la musique du drame espagnol qui avait séduit son sens délicat de poète; et c'est à son tour une longue et étourdissante fantaisie musicale que son *Kaiser Octavianus*.

Tieck a extrait la matière tout entière du conte populaire, qu'il découvrit par hasard, et dont il se contenta de développer diversement les données. Pourtant, on a tenté de rapprocher quelques motifs caldéroniens de certains motifs de l'*Octavianus* [1]. C'est une apparition qui engage Dagobert et Salomon (*Sibila del Oriente*) à construire le temple ; le Sultan et les Péruviens (*La aurora en Copacavana*) invoquent en vain leurs Dieux ; Apollodorus, comme la vieille africaine du *Prince constant* (début de l'acte II), sait lire l'avenir de Felicitas d'après les lignes de sa main ; Arnulphus, ainsi que l'Alberto de la *Dévotion à la Croix*, rêve de la vie contemplative du solitaire. Quelques autres motifs religieux peuvent avoir quelque rapport avec des images ou des figures calderoniennes. Mais on ne peut jamais conclure à des réminiscences directes ; cependant ces rencontres prouvent au moins l'affinité très étroite de l'inspiration du poète espagnol et du poète allemand.

La première partie de l'*Octavianus* rappelle bien

1. E. Münnig, *op. cit.*, p. 86 sq.

curieusement *El nacimiento de Ursón y Valentín* de Lope de Vega [1]. Dans la comedia espagnole comme dans le drame allemand la reine est aimée d'un favori, calomniée, chassée; l'un des enfants est nourri par une bête fauve (une ourse chez Lope, une lionne chez Tieck) [2]. La suite est différente. Mais la deuxième partie de l'*Octavianus* peut être comparée avec une pièce bien connue de Calderon : *La Puente de Mantible*. Le canevas du conte populaire mettait Tieck sur la voie de l'imitation. Situations et personnages se ressemblent un moment, à un degré merveilleux. L'armée des chrétiens est en face des Sarrasins, dans les deux œuvres ; le géant Golimbra aime la fille du Sultan Marcebille, comme Fierabras aime Floripes; Golimbra a le tempérament du matamore, comme Fierabras celui d'un tranche-montagne. Chez Tieck comme chez Calderon, c'est la jeune fille même qu'ils servent qui prépare la perte des géants : Marcebille aime Florens, comme Floripes, Guido. Et comme Guido s'aventure jusqu'au camp des infidèles et dérobe le voile de Floripes, Florens vient chercher Marcebille parmi ses soldats. Le géant païen provoque les Français en combat singulier, Fierabras lance un défi à Guy de Bourgogne et à tous les paladins ; Fierabras est vaincu par les preux de Charlemagne ; Golimbra est terrassé par le seul Florens ; Guy épouse Floripes, Florens Marcebille. Ce sont donc en somme les mêmes aventures que Tieck et Calderon avaient tous deux découvertes dans les traditions de même inspiration. Tieck n'a guère touché à sa matière. C'est exactement, avec tous ses héros et ses détours et

1. Le rapprochement n'a guère, à ma connaissance, été proposé que par W. von Wurzbach, en passant : *Lope de Vega und seine Komœdien*, p. 188.

2. Cf. encore la pièce intitulée : *El animal de Hungría*.

ses merveilleux exploits, la légende du moyen âge. Cependant il a ajouté des détails nouveaux, qui semblent plutôt empruntés au théâtre espagnol. Le caractère du géant, dont la vanité grandiloquente est à peine indiquée dans le conte, s'affirme plus nettement chez Golimbra et le rapproche de Fierabras. L'histoire d'Octavien n'offre pas le rôle du bouffon, tout au plus peut-on voir dans la simplicité de Clemens le repoussoir nécessaire et traditionnel aux exaltations religieuses et guerrières des héros ; la pièce de Tieck a mis à côté de Clemens un gracioso véritable, Hornvilla, qui rappelle par sa poltronnerie et sa fourberie naïve les rôles comiques de Calderon, Guarin par exemple. Si certains caractères amusants sont particulièrement appuyés, l'œuvre n'a pourtant rien de réaliste et de prosaïque ; loin de là, le conventionnel de la chevalerie espagnole, son art affecté et précieux, son style fleuri et poétique sont passés dans l'adaptation romantique. Le conte allemand n'est point galant, les amoureux y aiment mieux les longs baisers que les longs discours. Au contraire, Tieck fait de ses amants de vrais méridionaux, des Espagnols de Calderon avec des traces de gongorisme, des préciosités romantiques, des obscurités voulues, tout cet esprit de l'amour qui a tant plu aux imaginations du XVIIe siècle.

Le style a des allures nouvelles, un ton auquel on n'était point fait dans la littérature allemande, et qui viennent directement du maître espagnol.

Le style de Calderon est aisément imitable, car il fourmille de procédés caractéristiques. Sa maladie propre est le gongorisme ; c'est d'abord la haine du mot propre : le sol est, chez lui, une « arène », le ciel « un champ pur d'azur », la source une lyre de perles et d'argent, le bateau à voiles est un oiseau de toile, le

poids d'un homme n'est plus que le poids de sa trace ; avant le lever du jour se dit :

> Antes que el sol reconociendo el alba
> Con más furia nos hiera y nos ofenda.

Tout se résout en métaphores compliquées, en longues tirades ampoulées, où se personnifient les objets les plus divers, où se comparent les choses les plus disparates. Tieck a donné aussi dans ce travers : c'est ainsi qu'il appelle les lèvres, des rubis [1], les sourcils, des arcs et les regards, des flèches [2], les yeux, des soleils [3] ; il ose l'image :

> Und den Saum der Morgenröthe
> Tragen die entzückten Wolken [4].

La rose secoue ses boucles d'oreille sur les fleurettes qui l'entourent [5], les fleurs se baignent dans la rosée et fardent leurs joues, les forêts boivent les rougeurs du matin [6]. Toute cette langue fleurie et colorée, mais volontairement précieuse, et qui est chez Tieck le langage ordinaire des Sarrasins, s'inspire certainement de la tradition générale fixée par Calderon. Parfois, certaines comparaisons peuvent même être directement rattachées à des souvenirs calderoniens ; c'est ainsi que le rapprochement des étoiles avec les fleurs :

> Sind die Blumen nicht wie Sterne
> In das grüne Gras gesunken ? [7]

1. *K. Octavianus*, p. 306.
2. *Ibid.*, p. 221.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 220.
5. *Ibid.*, p. 312.
6. *Ibid.*, p. 313.
7. *Ibid.*, p. 272.

reprend le motif des sonnets du *Prince Constant* (acte II), où Fernando et Fénix célèbrent les charmes symboliques et parents des fleurs et des étoiles. Le symbole de la rose et du lis se prolonge à travers toutes les scènes d'amour, et l'antithèse elle-même de cette double métaphore se développe longuement dans les strophes délicieuses de Roxane [1]. Les images du poème allemand s'opposent en ordre symétrique :

Sie kümmert's nicht, wer jammert, wer gewinnt,
Sie kömmt und flieht... [2]
In das laute Lachen streut sie
Unvermerkt der Thränen Saat,
Und den Jammer, wenn auch spat,
Durch ein hohes Glück erfreut sie [3].
Zu sagen, was mir Muth giebt und Verzagen [4].

Cette marche harmonieuse et cadencée s'exprime dans Calderon par des répétitions voulues, des tournures identiques, surtout au début du vers, un artistique balancement de la période, qui donne à la phrase tant d'ingéniosité et d'affectation.

Qué corto es el caudal mío !
Qué torpe mi entendimiento !
Qué sin razón mi discurso !
Qué sin discurso mi ingenio [5] !

La que canta, en su dulzura
Da á entender su perfección,
La que lee, su discreción ;
La que calla su hermosura [6].

1. *Kaiser Octavianus*, I, p. 273 sq.
2. *Ibid.*, p. 10.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 305.
5. *Los dos amantes del cielo* (début), par exemple dans le *Tesoro del teatro español*, éd. de Ochoa, Paris, 1863, t. III, p. 509.
6. *Ibid.*, t. III, p. 515.

Ya no sé,
Cual dejo, ni cual procuro,
Cual pierdo, ó cual solicito,
Cual hallo al fin, ó cual busco [1].
A esa muger, á esa fiera,
Ciego encanto, falsa esfinge,
A ese basilisco, á ese
Áspid, á ese airado tigre [2]...

Tieck a repris le même procédé dans son *Octavianus*.

Wie der Baum voll Blüthen hanget,
Und den Schmetterling verlanget
Und die Biene nach dem Glanze,
Und die Wiese wächst zum Kranze,
Und die kleinen blauen Quellen [3]...
So wie wir alle meinen, denn so rostig,
So scheuszlich, in so missgeschaffnen Waffen,
So stark und so gewaltig ist kein Mensch [4].

Sieh, schon stürzt er sich herunter
Und der Flusz erschrocken schæumet,
Und sie schwimmen dreist herüber,
Und es kommt der kühne Streiter [5].

Denn das Höchste, Einz'ge, Alles,
Was das Leben, was die Erde,
Was der Gottheit volle Gaben
Je gewähren... [6]

Lorsque ces répétitions symétriques se produisent à la fin de longs développements poétiques ou de strophes, elles constituent des refrains plus ou moins ca-

1. *Ibid.*, p. 282 (*El mayor monstruo los celos*).
2. Ed. E. de Ochoa p. 203 (*La cisma de Inglaterra*).
3. *Octavianus*, t. I, p. 272.
4. *Ibid.*, p. 301.
5. *Ibid.*, p. 329 sq.
6. *Ibid.*, p. 373.

ractérisés. Calderon affectionne ces leit-motiv. C'est ainsi que chaque dizain du premier monologue de Sigismundo, dans *La Vida es Sueño* (acte I) se termine sur le vers :

Tengo menos libertad [1].

Tieck à son tour aime à reprendre, avec des variations, et à intervalles irréguliers, le motif dominant de son évocation ou de son rêve. Roxane répète sous des formes diverses son hymne à la rose :

Rose, liebste Mädchenblume !
Rose, die du dort geboren [2] !...

Rose, liebste Mädchenblume,
Liebesblume, süsze Rose !...

Liebesblume, Mädchenblume,
Rosenblume, süsze Rose [3]...

Ainsi Lealia chante à son tour sa fleur symbolique en rappelant le nom à la fin des périodes. Ainsi Marcebille retrouve à la fin de chaque dizain le souvenir de

Jenen rost'gen, schwarzen Ritter [4],

qui poursuit son imagination et son cœur. Le vers de Tieck, comme le vers de Calderon, est, par suite de cet art savant, d'un rythme délicat et souple, vraiment musical et pénétrant. La phrase du poète allemand ne gagne pas plus que celle de l'Espagnol à être analysée et commentée ; elle est faite pour être lue à haute voix et séduire par la seule harmonie de l'ensemble et le chant mystérieux de ses rythmes. Aussi les mots se

1. Ochoa, p. 3.
2. *Octavianus*, I, p. 273 sq.
3. *Ibid.*, p. 277 sq.
4. *Ibid.*, p. 303.

groupent-ils, moins d'après leurs associations logiques que d'après leur valeur musicale. C'est ce qui explique ces accumulations de termes, parfois synonymes, qui donnent au style de Calderon et de Tieck sa redondance et son ampleur. Citons de Calderon :

no le pueden lisonjear
Campo cielo tierra y mar [1].

Disimularé, si puedo,
Esta desdicha, esta pena,
Este rigor, este agravio,
Este dolor, esta ofensa,
Este asombro, este delirio,
Este cuidado, esta afrenta,
Estos celos [2]...

Estrellas que esto influís,
Luceros que esto miráis,
Cielos que lo consentís,
Altos montes que lo véis,
Aves que lo repetís,
Vientos que lo estáis oyendo,
Árboles que lo asistís [3].

En oro, en plata, en bronce, en piedra, en barro.

On rencontre souvent chez Tieck de ces énumérations :

Süsze Fluren, heil'ge Wälder,
O du Glanz des vollen Stromes,
Meer mit deinem weiten Spiegel,

1. Début du *Prince Constant*. *Teatro selecto de Calderón, etc.* (M. Menéndez y Pelayo) Madrid, 1897, t. I, p. 334.
2. Edition de Ochoa, p. 107.
3. *Ibid.*, p. 641.

Luft mit deinem lieben Othem,
Quellen, mächtige Gebirge,
Heimath, wo die Lieder wohnen ! [1]

Alle Wesen, alle Herzen, alle Sinnen zu beglücken [2].

Wohin Seufzer, Liebesblicke...
... aus dem Bronnen
Sprangen Sterne, Mond und Sonnen [3].

Und die Thiere und die Steine,
Und die Fische und die Pflanzen,
Und die Sterne und die Lichter,
Und die Menschen betend dankten [4]...

Cette langue imagée, où se pressent les évocations de beautés naturelles, où tous les mots chantent, est, notons-le bien, dans l'*Octavianus* le style préféré des Sarrasins ; Tieck semble n'avoir guère connu de la poésie orientale que les réminiscences qu'il pensait trouver dans la littérature espagnole ; aussi pare-t-il la poésie des Arabes de toutes les grâces du Midi, de toutes les couleurs caldéroniennes.

Les autres ouvrages de la même époque ont un caractère différent, dominé par l'influence des poètes du moyen-âge, qu'il traduit en 1803. Cependant, les souvenirs de Calderon affleurent encore. Le *Prolog zur Magelone* (1803) renferme des stances et des sonnets [5]. Ce sont souvent les mêmes procédés de style, l'accumulation des synonymes ou de mots parents, le cultisme de l'expression, des allégories et des personnifications ;

1. *Octavianus*, I, p. 273.
2. *Ibid.*, p. 332.
3. *Ibid.*, p. 333.
4. *Ibid.*, p. 335.
5. *Schriften*, t. XIII, p. 232 sq. Il est difficile d'affirmer, comme le fait Schneider, *Fr. Halm und das spanische Drama*, p. 17, si Tieck connaissait alors *Les trois diamants*.

mais c'est ici l'inspiration du Minnesang qui l'emporte. Le plus fort de la crise était passé.

Tieck joua donc un rôle important dans cette renaissance caldéronienne ; mais il ne consentit pas à se ranger en public parmi les apôtres du nouveau culte. G. Schlegel essaya de tirer parti de son expérience et voulait lui confier la traduction de *Blancas manos no ofenden* (1802), mais Tieck, tout heureux d'être débarrassé du *Don Quichotte*, se souciait peu de ces tâches ingrates et minutieuses [1]. Le *Poetisches Journal*, qu'il commença en 1800, et qui se proposait d'exprimer « des idées ou des découvertes dans le domaine de la poésie espagnole peu connue alors en Allemagne » [2], à côté des recherches shakespeariennes et des passes polémiques, n'alla pas au delà du deuxième fascicule, et n'eut du reste aucun succès [3].

Le poète ne se sentait pas qualifié pour cette enquête et cette conquête critique. Son effort se borna à l'adaptation des formes dramatiques ou lyriques de Calderon ; l'*Octavianus* est à lui seul un manifeste ; après lui, les rythmes espagnols eurent droit de cité sur la scène allemande. La forme de Tieck, comme celle de tout le romantisme, gagne, à cette imitation, plus de souplesse et d'harmonie ; elle y perd de sa vigueur et de sa pureté. Désormais Tieck est au bout de cette inspiration : il lui faudra près de vingt ans pour se recueillir.

1. Holtei, *Briefe* etc., *l. c.*, III, p. 275 (20 sept.).

2. *Schriften. Vorbericht zur dritten Lieferung*, XI, p. LXIV.

3. En 1804-1805, Tieck conçut le plan d'une tragédie de *Balduin* à la manière espagnole : c'est une nouvelle qui fut écrite, mais beaucoup plus tard (*Der griechische Kaiser*, 1830).

IV

Evolution de Tieck. — Mysticisme et inaction.

Pendant le long silence de Tieck, Calderon poursuit sa marche envahissante. Les hommages affluent, et c'est G. Schlegel qui les reçoit au nom du poète qu'il vient de traduire et de commenter. La traduction et le commentaire donnent de Calderon une idée assez diverse ; c'est le Calderon religieux, mythologique et comique, en somme le Calderon romantique, et qui vient à son heure.

Le public l'accueille avec ferveur ; la revue *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* publie un compte rendu très enthousiaste. Calderon fut, dit-elle, « le plus grand poète dramatique de sa nation et l'un des plus grands que le monde ait jamais vus. Il est aussi unique, aussi inaccessible que Shakespeare. Mais pour autant qu'ils se ressemblent par leur universalité romantique et leur infini génie créateur, ils sont, par leurs conceptions générales et leur art, complètement opposés... Les figures de Calderon apparaissent comme derrière un voile ténu et transparent, enveloppées dans une clarté magique, qui est soit un sens caché et allégorique, soit un symbole mystique, le fantastique d'un état d'âme aventureux ou l'effet secret de la sympathie. » Les traductions espagnoles réjouissent le critique, car elles

apportent à l'Allemagne de nouvelles sources de jouissances, de nouvelles sources d'inspiration. L'Espagnol, vivant sous des cieux plus cléments, acquiert à un degré plus puissant que les races du Nord, le sentiment de la vie réelle, la passion ardente, le libre essor de la fantaisie ; il est moins renfermé en lui-même, et vit pleinement la vie de ses sens ; aussi le drame espagnol n'est-il point une minutieuse analyse de caractères, mais un monde véritable de poésie. Il peut animer, rafraîchir, féconder le génie allemand. Mais il faut se garder « des imitations dans le genre de celles qui sont essayées depuis quelque temps » [1].

La *Neue Leipziger Zeitung*, qui n'avait pourtant pas de sympathie pour la nouvelle école, se félicitait aussi d'avoir enfin un exemple de ce théâtre espagnol dont on parle tant, disait-elle, sans compétence [2].

Parmi les auteurs eux-mêmes, peu résistèrent à la contagion. Les philosophes, dont la voix écoutée ralliait encore les initiatives les plus diverses, donnèrent l'exemple. Schelling, de qui la culture littéraire était rudimentaire, s'enthousiasme sans réserves. On le voit en 1802 ardent à se procurer une œuvre de Calderon ; il la demande à G. Schlegel, il la demande à Gœthe ; et quand il a lu la *Dévotion à la Croix*, quels transports ! « La pièce de Calderon m'a jeté dans un grand ravissement. C'est une conception absolument nouvelle, et qui ouvre, plus qu'on ne saurait dire, des perspectives sur les grandeurs dont est capable la poésie romantique... Ce retour de la pièce tout entière vers une doctrine première, le dénouement religieux, tout cela touche à l'antique, sans cesser d'être romantique et

1. *I. A. L. Z.*, 1806, n° 106, p. 233 sq. (3 mai), signé C. f. v. Z.
2. 1804, fasc. 9 (20 janvier), I, 129.

moderne [1]. » Aussi préfère-t-il, dans son Esthétique, Calderon à Shakespeare ; le poète anglais lui apparaît comme un Dieu, mais comme un Dieu barbare, et qui n'a point atteint l'art suprême ; Calderon au contraire a réalisé l'idéal de l'artiste, du génie total, qui appartient au passé par sa matière et ses sujets, mais est éternel par l'art et la forme, et a atteint la perfection que la théorie spéculative pouvait ne croire possible que dans l'avenir [2].

Solger note à son tour des éléments antiques dans Calderon et Shakespeare, dans *El mayor encanto amor* par exemple, mais, ajoute-il, le poète moderne remanie la matière, la repétrit, et l'adapte à son tempérament propre [3].

Les poètes, romantiques ou non, suivirent l'irrésistible courant. Schiller lui-même, qui avait eu des méfiances à l'égard du théâtre espagnol, rend hommage, dès 1803, à ses mérites originaux. Tout le monde approuve, se félicite de la traduction de Schlegel, en espère les plus heureux résultats. Jean-Paul s'étonne que des nations et des siècles « aient pu méconnaître un Aristophane, un Shakespeare, un Calderon » [4].

Gœthe à son tour fut conquis [5]. C'est le 11 septembre

1. Le 2 octobre, il offre à Gœthe, en échange de la pièce de Calderon, les *Lacrimas* de Schütz : *Gœthe und die Romantiker*, I, 225. Il ne renvoya le Calderon qu'en avril 1803. Voir *Schellings Leben*, I, 427.

2. *Sämmtl. Werke*, I, V, p. 726 sq.

3. *Nachgelassene Schriften*, I, p. 109 (1803).

4. *Poétique*. Trad. franç. de Büchner et Dumont, 1862, t. II, p. 301 (§ 94).

5. Voir une étude assez poussée sur les rapports de Gœthe et de Calderon dans *Gœthe-Jahrbuch*, 1913, article de K. Wollf, p. 118 sq. qui donne en particulier la bibliographie de la question. Je me contente d'en extraire ici et dans la suite les appréciations qui me paraissent les plus importantes pour mon objet. J'y ajouterais volontiers quelques souvenirs de Gries. Gœthe avouait franchement « que si Schil-

1802, que G. Schlegel lui fit parvenir sa *Dévotion à la Croix*. Le 11 octobre, il apprend de Schelling que Gœthe trouve la pièce « merveilleusement grande et parfaite ». Et le 14 : « Tel est le Calderon : il vaut autant que Shakespeare, et même, si c'était possible, on lui accorderait davantage ! » En 1803, Gœthe reçoit le premier tome tout entier. Ce n'est qu'en 1804, que le manuscrit du *Prince Constant* provoqua une nouvelle déclaration encore plus passionnée ; Gœthe met ce drame au-dessus de la *Dévotion à la Croix*. « Je dirais même que si la poésie disparaissait de la terre, on pourrait la rétablir d'après cette seule pièce [1]. » Gœthe écrivait lui-même à G. Schlegel : « S'il n'y avait trop de difficultés, je ferais jouer la *Dévotion à la Croix* à Weimar, mais cette pièce est trop en dehors de l'horizon de notre public. » [2] Il promet pourtant de faire donner une représentation de Calderon, mais à huis-clos et pour quelques initiés [3]. Quant à Lope, Gœthe l'ignora.

Dorothée Schlegel, en mal de catholicisme, et sous l'influence de son mari, vit en Calderon un type lumineux de poète catholique [4] ; elle eut avant tout la religion de l'art ; le catholicisme lui apparut comme la

ler et lui avaient connu plus tôt Calderon, ils auraient pu dans leurs pièces éviter bien des fautes ». Schiller lui-même, qui n'aimait pas Schlegel, manifesta « la joie la plus vive » à l'apparition du *Spanisches Theater*. « Je me rappelle encore très bien l'expression de Gœthe : « La connaissance du poète espagnol m'ouvrit un monde nouveau « et magnifique. » *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst, III*, 1855, p. 159 : *J. D. Gries über sich und seine Zeitgenossen* par H. v. F. Cf. à ce sujet les déclarations très sensiblement différentes faites à Eckermann (Conversation du 12 mai 1825. Ed. Hesse, p. 122).

1. *Gœthe-Jahrbuch, l. c.*, p. 120 et 121.
2. *Gœthe und die Romantiker*, I, p. 141 (juin 1803).
3. *Ibid.*, I, 155, 2 oct. 1803.
4. Raich, *D. Schlegel*, I, p. 160 (nov. 1805) à C. Paulus.

religion la plus artiste, comme une source de Jouvence qui a conservé à Calderon et à Cervantes leur force et leur génie jusqu'à l'âge le plus avancé [1]. En 1808, elle préférait Calderon à Gœthe lui-même. Le monologue de Faust est certainement bien beau, dit-elle, mais Calderon a, dans son monologue du même genre : *Los dos Amantes del Cielo*, manifesté plus de profondeur et de richesses. La scène de Marguerite en prison est d'un esprit tout caldéronien, mais pourtant très allemande [2]. Calderon pouvait donc être rangé, aux yeux des romantiques, parmi les plus grands et décidait de l'évolution religieuse qui entraîna tant d'esprits distingués.

Les amis et disciples des classiques comme des romantiques se tournent avec curiosité vers l'étoile nouvelle. Kœrner passe du *Don Quichotte* au théâtre espagnol (1804), et se laisse plus particulièrement captiver par *das Leben ein Traum*. Le botaniste Nees von Esenbeck s'accuse de prendre plaisir à Calderon : « Peut-être, ajoute-t-il, est-ce un signe de maladie, quelque chose comme une épidémie ou bien cela se rattache-t-il aux vacillations de l'axe terrestre [3]. » J. Grimm lut Calderon et Lope [4]; dans certaines écoles on jouait les chefs-d'œuvre religieux de Calderon, et le futur poète Eichendorff tint un rôle dans ces représentations de Noël [5]. Le musicien H. B. Romberg compose et fait jouer en 1807 un

1. *Ibid.*, I, p. 162.
2. *Ibid.*, I, p. 244 (1808 Saint-Jean), à F. Schlegel.
3. L. Geiger, *Kar. von Günderode und ihre Freunde*, Stuttgart, 1894, p. 67 sq.
4. *Briefwechsel der Brüder Grimm an hessische Freunde*, hrgg. von E. Stengel, 1886, p. 230.
5. *Das deutsche Adelswesen*. Voir *Kirschner-Nationalliteratur*, Eichendorff, t. II, p. 23. Le poète était entré, en 1801, au collège catholique de Breslau.

opéra inspiré de Calderon : *Ulysses und Circe* [1]. La popularité de Calderon s'étendait de plus en plus ; Lope ne fut goûté que d'un petit groupe de curieux.

Pourtant l'enthousiasme caldéronien rencontra quelques inquiétudes et des critiques. Kœrner éprouva des déceptions aux *Autos sacramentales* : « J'y ai trouvé, écrit-il, de beaux vers, une certaine magnificence dans l'exécution, mais peu d'imagination. » Au sujet des comédies, il fait aussi des réserves. « J'y sens quelque chose de superficiel dans la mise en œuvre, mais la hardiesse des idées a un grand charme. Shakespeare semble avoir composé avec plus d'amour, chez Calderon c'est l'inspiration qui prévaut. Il défie toutes les exigences de la vraisemblance et il règne en maître absolu dans le monde qu'il a créé. [2] »

J. Grimm trouvait dans Calderon de la caricature, une recherche excessive de l'effet, moins d'esprit que chez Lope [3]. Mais dans l'ensemble, toute l'école, maîtres et disciples, et même des indifférents, rendirent hommage au nouveau Dieu [4]. Une des adhésions les plus importantes est celle d'un critique, qui n'était point précisément romantique, mais qui s'efforça loyalement de concilier la science des hispanologues du XVIIIe siècle, dont il relevait lui-même, avec les résultats les moins attaquables des recherches récentes.

1. Signalé par A. Farinelli, *Apuntes sobre Calderón y la música*, etc. dans *Cult. esp.*, 1907, p. 135 n.

2. Lettre à Tieck. Holtei, *Briefe*, etc., II, 204 (9 oct. 1807).

3. *Briefwechsel*, etc., p. 230.

4. « Le quatrième défaut des romantiques, dit Richter dans sa *Vorschule der Ästhetik* (trad. fre, II, 265), est de se ressembler les uns aux autres... Ils offrent surtout pour traits communs un éloge extraordinaire de l'amour sensuel, de la force insolente, de la poésie, de Gœthe, de Shakespeare, de Calderon, des Grecs en général, des femmes, etc. »

F. Bouterwek déploya dans sa *Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* (1804) une information et une impartialité autres que celles de G. Schlegel, et qui firent tort à Calderon [1]. C'est Lope de Vega, dit-il à son tour, qui a vraiment créé la Comedia espagnole, ou tout au moins qui l'a faite ce qu'elle est depuis [2]. Qu'est-ce qu'une comedia? C'est une nouvelle dramatique [3] ; toutes les classes y sont admises, mais la satire n'en est pas un élément essentiel, ni la peinture des caractères : intrigues compliquées pour les comédies de la vie commune, aventures surprenantes dans les pièces historiques, miracles dans les drames religieux, voilà les traits principaux de ce théâtre. Bouterwek ne voit pas là ce qui constitue un théâtre parfait, et l'Espagne, en se contentant de cette première ébauche, lui semble s'être privée des fruits d'une évolution plus pure et plus complète. Les diverses catégories de pièces sont passées en revue ; comédies héroïques ou historiques, mythologiques, de cape et d'épée, de figurón, comédies religieuses, vies de saints et autos : Bouterwek caractérise chacun de ces genres, s'attardant surtout aux comédies de mœurs espagnoles ; il y admire le naturel et la fougue de la peinture, presque toujours soutenue par l'élan de l'inspiration, rarement gâtée par quelque affectation dans le style qui est une simple trace de négligence et de

1. C'est le t. III de la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts*, Göttingen, J.-F. Rœwer, 1804.

2. *Ibid.*, p. 366 sq. Bouterwek tient le plus clair de sa science hispanique de Nicolás Antonio, de Dieze, des Eloges de *Obras Sueltas* de Lope de Vega, 1776, 21 tomes, Madrid.

3. P. 367. Cf. son *Ästhetik*, Göttingen, 1815 (2e éd.), t. II, p. 219. « Les comédies de cape et d'épée sont des nouvelles galantes dramatisées, dont l'intérêt comique réside surtout dans l'ingénieuse complication des situations. »

précipitation. Les caractères y sont déterminés suivant des types convenus et traditionnels [1]. En guise d'exemple, notre critique analyse *La Viuda de Valencia*. Dans les autos, il voit aussi le tableau le plus fidèle de l'âme espagnole : la vraie piété, d'après le dogme catholique, mêlée aux rêves les plus fantastiques, et relevée par les traits les plus hardis de la poésie véritable, voilà ce qui donne à ce genre sa bizarrerie exotique [2]. Les autos renferment d'imposantes allégories [3].

Après Lope, les auteurs de comédies pullulèrent, mais tous s'inspiraient du maître et ne formèrent qu'une grande école [4]. Virués fut un poète véritable, mais que gâta le goût du temps ; il visa consciemment à concilier l'art ancien avec le style moderne. Montalván eût pu devenir un grand peintre de caractères [5]. Un des plus célèbres des auteurs de comedias est Calderon. Bouterwek ne pouvait résister au plaisir de faire à son tour le parallèle classique entre Lope et Calderon [6]. Pour ce qui est de l'invention, on ne saurait, dit il, donner la palme à Lope de Vega, car il n'a pas inventé le genre, et Calderon est aussi habile que lui à imaginer ses intrigues et ses situations ; l'imagination de Lope est en général plus hardie, mais aussi plus grossière. Calderon est infiniment plus délicat, tant dans l'invention de ses sujets que dans son art et son style ; il atteint par là à une « noble grandeur ». Ses comédies d'intrigue ont fait vivre sous leur forme la plus pure

1. *Geschichte*, p. 378.
2. *Ibid.*, p. 384. Suit une analyse de *San Nicolás de Tolentino*.
3. *Ibid.*, p. 388.
4. *Ibid.*, p. 443.
5. *Ibid.*, p. 447.
6. *Ibid.*, p. 505. Bouterwek (p. 504) fait mourir Calderon en 1687, comme, du reste, Dieze. Sur Calderon, Bouterwek n'est guère mieux renseigné que Dieze, qu'il complète avec les indications de La Huerta.

les types généraux de caractères qui occupaient déjà tout le théâtre espagnol. Ce ne sont pas des comédies de caractères, mais de pures comédies d'intrigue ; elles sont pourtant riches en traits caractéristiques qui font dériver le développement dramatique des profondeurs de l'âme ; il excelle en particulier, et plus que Lope, à observer les sentiments féminins ; la subtilité de ses combinaisons dramatiques, l'élégance de sa langue et de sa versification complètent l'harmonie de ces œuvres, en apparence déréglées et à coup sûr point exemplaires, mais fidèles pourtant à la règle même qu'elles se sont données [1]. Bouterwek indique en passant quelques traits des comédies de cape et d'épée, des procédés constants, et la monotonie et la pauvreté psychologique de tout ce théâtre. Pourtant, les critiques modernes (Blas Nasarre), qui le condamnent au nom du goût français, font preuve à ses yeux d'étroitesse de goût et de malveillance [2]. Il est vrai que le style des cavaliers et des dames, comme de leurs valets ou servantes, est tellement chargé de métaphores, de subtilités et d'antithèses que seul le goût espagnol du temps pouvait admettre certains gestes, et les saillies plus ou moins spirituelles des valets répugnent particulièrement au public moderne. Mais on ne saurait rejeter en bloc toutes les comédies sous le vain prétexte qu'elles ne sont pas conformes aux règles d'Aristote.

Parmi les comédies héroïques, Bouterwek signale surtout Don Fernando [3] (*El principe constante*) qu'il appellerait volontiers *Der portugiesische Regulus*, et l'analyse assez attentivement : « C'est, dit-il, une œuvre admi-

1. *Ibid.*, p. 506.
2. *Ibid.*, p. 509.
3. *Ibid.*, p. 518.

rable et pénétrée de l'esprit de la véritable poésie » [1], où resplendissent de belles descriptions, des images brillantes et l'héroïsme généreux d'un grand prince.

Sur les autos, parmi lesquels Bouterwek range *La Dévotion à la croix*, le critique insiste peu : « Ce sont les œuvres les plus profondes et les plus grandes que l'on ait vues dans ce style sur la scène espagnole. Mais la raison et le sens moral sont souvent si malmenés par les croyances fantastiques de ces pièces qu'on doit féliciter les nations qu'un sort meilleur a préservées de ces plaisirs [2]. »

Les autres poètes dramatiques ne sont que des satellites. L'essentiel de sa critique, Bouterwek l'avait exprimé à l'endroit de Lope et de Calderon. Il avait apporté à la critique hispanisante quelques précisions nouvelles, quelques dates, des faits peu connus, des classifications, une science mieux ordonnée et des curiosités passionnées.

La science de Bouterwek manque sans nul doute à nos yeux d'ampleur et de sûreté ; ses moyens d'investigation étaient restreints, son goût ne dépassait celui de l'Aufklærung qu'à contre-cœur. Mais il mit désormais dans les mains de la critique et du public une étude d'ensemble, un instrument de recherche précieux, dont les romantiques allaient user largement.

Guillaume Schlegel, tout le premier, puise sans trop de scrupule dans l'*Histoire de la Littérature espagnole* ; et quand il revient, momentanément, à la critique littéraire, un de ses premiers efforts s'applique à mettre à nouveau Calderon au point du goût romantique et à grouper les enthousiasmes épars.

1. *Ibid.*, p. 520.
2. *Ibid.*, p. 524.

Après avoir, dans sa comparaison des deux Phèdres, déclaré l'inspiration de Calderon toute religieuse, ou, dans sa Lettre à Fouqué (1806), célébré l'art fantastique et musical, l'enthousiasme religieux ou national, le pathétique, le mouvement et la vie de son théâtre, G. Schlegel allait rendre un nouvel hommage au poète vénéré, et se préparait à un double effort [1]. Des esprits curieux s'inquiétaient de ses retards : « Quand donc paraîtra la suite du Shakespeare et de Calderon ? » [2] demande W. Grimm à Malsburg. Le deuxième tome, qui devait paraître en 1803, ne vit le jour qu'en 1809. Il contenait *Die Brücke von Mantible* et *Der standhafte Prinz*.

Les conférences que G. Schlegel fit à Vienne en 1808 et publia l'an d'après reprirent, en ce qui concerne le théâtre espagnol, les thèmes et les développements de l'article de l'*Europa*. Cependant G. Schlegel a lu Bouterwek et profité de sa science. Il distingue [3] trois périodes dans l'histoire de ce drame, caractérisées par Cervantes, Lope et Calderon. Cervantes est un des créateurs. Son *Trato de Argel* pêche par l'excès du récit, la maigreur de l'ensemble et l'insuffisant relief des figures ; la *Numance* est digne de la tragédie antique et prouve surabondamment que Cervantes eût pu se donner un génie dramatique. Lope a écrit infiniment, mais un petit nombre de pièces suffit pour se former une idée

1. Voir l'étude de cette traduction et en général des rapports de G. Schlegel avec la littérature espagnole dans El. Münnig, *Calderón*, etc., p. 19 sq. *La Devotion à la Croix* (*die Andacht zum Kreuze*) fut traduite par J. F. L. Menzel en 1811 (Bayreuth, 8°).

2. *Briefwechsel der Gebrüder Grimm und E. O. v. der Malsburg*, p. 219 (1806).

3. *A. W. von Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Dritte Ausg. von E. Bœcking, Leipzig, 1846, II, p. 375 sq. (ch. XXXV).

de son art : « Il n'arrive jamais à des hauteurs extraordinaires, ni à des profondeurs inconnues » [1] ; ses pièces historiques ont une certaine rudesse qui n'est pas sans caractère ; ses comédies de mœurs sont d'une fine mondanité et renferment beaucoup d'esprit. Les défauts sont la prodigalité, une invention sans frein et une mise en œuvre négligée, le manque de profondeur et de nuances.

Les autres poètes n'ont pas davantage atteint la perfection. Seul Calderon représente l'apogée du drame espagnol. Le critique examine avec une information convenable la production dramatique du poète espagnol. « Parmi cette surabondance d'œuvres il n'y a rien de jeté au hasard, tout est mis au point d'après des principes sûrs et conséquents avec les intentions artistiques les plus profondes et dans la parfaite maîtrise de son art [2]. » Certains considèrent le pur et grand style de cet art romantique comme une manière et ces hardis envols de la poésie jusqu'aux limites de l'imaginable comme des égarements. Personne ne peut rester insensible à son art. Il est avant tout homme de théâtre ; l'effet dramatique est à ses yeux l'essentiel, et pourtant tout est chez lui poésie éthérée.

G. Schlegel distingue quatre classes de comedias qu'il caractérise : représentations d'histoires sacrées d'après l'écriture et la légende ; pièces historiques ; pièces mythologiques ou sorties de l'imagination du poète ; enfin tableaux de la vie de société et des mœurs modernes. Celles qu'il admire le plus, ce sont les autos,

1. Voir les mêmes phrases dans l'article de l'*Europa*, plus haut, p. 26.

2. *Vorlesungen*, p. 385. Voir aussi plus haut, p. 26-27, l'article de *l'Europa*.

à cause de leurs allégories et de l'enthousiasme religieux qu'ils expriment.

Les caractères de Calderon sont ceux de toute son époque ; il y eut alors une véritable école poétique dont Calderon est le plus pur représentant. L'Espagne tout entière fut une école d'héroïsme et de foi, et c'est pourquoi elle engendra ce génie admirable. « Si le sentiment religieux, le courage et la bravoure des héros, l'honneur et l'amour sont les fondements de la poésie romantique, il fallait que l'Espagne, qui était née et qui avait grandi sous de pareils auspices, prît le vol le plus hardi[1]. » De là, sur la scène de Calderon, tout ce merveilleux, cette pureté, cette âme musicale, ces couleurs et parfums, cette harmonie des mètres les plus variés, la délicatesse de ces jeux ingénieux, la magnificence des images et des comparaisons. Même les comédies de mœurs sont pleines de ce charme merveilleux qui enveloppe le comique et transforme la vie nationale. Tous les sentiments de son théâtre, amour, honneur et jalousie sont des principes idéaux, que seul le gracioso a le droit de parodier. « Toute sa poésie, quel que soit le sujet, est un infatigable hymne d'allégresse sur les splendeurs de la création : aussi chante-t-il avec un étonnement toujours nouveau et toujours joyeux les productions de la nature et de l'art humain, comme s'il les voyait pour la première fois dans leur premier habit de fête.»[2].

C'est donc comme poète espagnol, merveilleusement représentatif du génie de sa race et de nation, c'est comme poète chrétien, c'est en somme comme un poète splendidement romantique que G. Schlegel célèbre avec tant d'enthousiasme Calderon.

1. *Ibid.*, p. 392.
2. *Ibid.*, p. 397.

Frédéric Schlegel, sous la double pression des événements politiques et de son évolution religieuse, était arrivé à la conception d'un art véritablement national et chrétien, dont il chercha les illustrations dans l'histoire de la littérature et dont la plus parfaite expression fut à ses yeux l'art espagnol en général, le théâtre de Calderon surtout [1].

Le théâtre espagnol est, dit-il, le premier fruit de la poésie chevaleresque ; il est absolument indépendant de toute influence extérieure, et c'est pourquoi il exprime si admirablement l'âme nationale. Son premier maître, Lope de Vega, ne nous donne de ses mérites qu'une idée confuse car ses innombrables pièces sont superficielles et peu soignées ; il y règne une certaine uniformité qui explique cette fécondité extraordinaire ; toutes les pièces d'un poète, d'une époque, d'une nation reposent sur une idée générale et commune, qui est la même chez toutes, et dont chaque pièce est une manifestation. C'est d'après cette idée fondamentale que Lope improvise. Parmi les improvisateurs de toutes les nations et de tous les temps, Lope est le premier, et celui qui a le plus de talent poétique : il a la richesse de l'invention, l'éclat du style, une langue poétique et une ardente imagination, toutes qualités qui sont du reste fort communes en Espagne ; mais le théâtre ne comporte pas de négligence. Il y a des pièces qui nous

1. Fr. Schlegel, *Geschichte der allen und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, Vienne, 1815. Voir surtout p. 116, sq. Dans l'*Anzeige von Gœthe's Werken*, 1808 (Voir les *Sämmtl. Werke*, 2e éd., 1846, t. VIII, p. 119 , Frédéric Schlegel se félicitait déjà des progrès faits par la littérature allemande : « Tieck et ce que A. G. Schlegel a traduit de l'espagnol ont trouvé des imitateurs et on ne saurait dénier à tous ceux-ci le talent poétique ; le malheur est qu'ils nous aient reproduit la beauté romantique du drame espagnol sous une forme bien trop diminutive. »

montrent l'apparence fugitive de la vie, ses complications, sa surface brillante, sans profondeur et sans portée : c'est le théâtre de Lope et de beaucoup d'autres auteurs espagnols ; et c'est le genre dramatique le plus bas. Le deuxième stade montre avec les passions et les réalités pittoresques leur sens profond, l'idée qui les domine, derrière les actes, les caractères, dans la vie, l'âme : le plus grand de ce groupe est Shakespeare. Mais la poésie dramatique a un autre but plus haut : c'est non seulement d'exposer, mais encore de résoudre l'énigme de l'existence, dégager la vie des confusions de la réalité et parvenir jusqu'à sa forme et son évolution suprêmes ; elle s'élance vers l'avenir et éclaire les mystères de l'homme intérieur : c'est l'art chrétien, c'est l'art de Calderon. Schlegel cite les œuvres les plus connues : la *Dévotion à la Croix* et le *Prince Constant*. Le christianisme n'est pas tant dans les sujets de ces pièces, mais dans le sentiment et l'art original ; même quand la matière s'y prêtait le moins, Calderon apparaît comme poète croyant. « C'est, dans toutes les situations et sur tous les rapports, le poète chrétien par excellence et c'est pourquoi il est le poète le plus romantique[1]. » Cependant, Calderon a un défaut : il précipite le dénouement, et perd le meilleur de ses effets dramatiques. Mais tout est enveloppé par le charme merveilleux de l'art caldéronien, la réalité devient romantique, et le romantisme est toute poésie. Cependant, et précisément parce que ce théâtre est national, on ne saurait sans danger en introduire l'imitation en Allemagne. « Cette abondance de fleurs et

1. *Geschichte*, etc., p. 128. « Le romantisme repose sur le sentiment d'amour qui règne en poésie avec le christianisme et par le christianisme... Le romantique désigne seulement la beauté et la poésie spécifiquement chrétiennes, etc. »

d'images qu'engendre une fantaisie méridionale peut être trouvée belle quand cet excès fait partie de la nature elle-même, mais aucun artifice ne peut la reproduire[1]. » Mais on devrait tout au moins chercher, d'après l'exemple de Calderon, à entourer de poésie nos drames modernes.

C'est encore au poète que vont les adorations poétiques de Fr. Schlegel.

Ein Zauber liegt im Meeresgrunde ;
Kein Garten, nein, aus künstlichen Krystallen
Ein Wunderschloss, wo, blitzend von Metallen,
Die Bæumchen sprossen aus dem lichten Grunde.

Kein Meer, wo oben, seitwærts, in die Runde
Farbige Flammenwogen uns umwallen,
Doch kühlend, duftend alle Sinne allen
Entrauben, süsz umspielend jede Wunde.

Nicht Zaub'rer blosz von diesen Seeligkeiten,
Bezaubert selbst wohnet, zum schönsten Lohne,
Im eignen Garten seelig selbst der Meister ;

Drum sollen alle Feen auch bereiten
Des Dichterhimmels diamantne Krone
Dir, Calderon, du Sonnenstrahl der Geister[2].

La propagande nouvelle des Schlegel eut des conséquences très vastes. Calderon acquit une véritable popularité, et apparut désormais comme un des maîtres les plus incontestables de l'art romantique.

La traduction de G. Schlegel ne recueillit certes pas que des éloges. « Les deux pièces du nouveau volume de Schlegel sont beaucoup plus mauvaises que celles du premier... dans le *Pont de Mantible*, l'intrigue est

1. *Geschichte*, etc., p. 132.
2. *Sämmtl. Werke* (1822-1825), t. IX, p. 35.

nulle... le *Prince Constant* est meilleur et quelques passages sont pleins de poésie [1]. » Grillparzer conte, il est vrai beaucoup plus tard, quelle désillusion lui apporta l'essai de Schlegel : « La traduction de Calderon me parut insuffisante et imparfaite. Je sentis clairement que ce poète, dont l'essor s'élançait presque au-dessus de la poésie elle-même, n'avait pu se mouvoir parmi les phrases aussi raides et disloquées [2]. »

Pourtant, les voix discordantes furent rares. La plupart des romantiques applaudirent. W. Grimm aimait particulièrement le *Prince Constant*. « J'ai été, dit-il, surpris et ému plus que jamais... Le courage d'un héros plein de génie, la religion chrétienne s'unissent en un tableau vivant et brillant, d'une pure humanité, qui parle à toutes les croyances et doit satisfaire tous les cœurs... Je le mets plus haut que la *Dévotion à la Croix*, où seul le miracle est intéressant, et point les hommes. Le *Pont de Mantible* a moins de valeur [3]. » J. Schulze mettait le *Prince Constant* au même rang que la *Divine Comédie* [4]. Jarriges parle de la tragédie du *Prince Constant* « dont la noblesse dépasse tous les éloges [5] ». Ce n'est que plus tard que la *Dévotion à la Croix* séduisit le plus vivement l'imagination pieuse des romantiques.

La traduction obtint des suffrages dans tous les camps. W. Grimm [6] déclarait son œuvre « hautement excellente ». L'*Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* approuvait

1. *Briefwechsel der Brüder Grimm*, etc., p. 117 (25 juin 1809).
2. *Werke*, éd. Necker (Hesse, Leipz.), XII, p. 48 (Année 1813).
3. *Briefwechsel der Brüder Grimm l. c.*, p. 157 (28 août 1809).
4. *Ueber den standhaften Prinzen*, Weimar, 1811, in-12°. Contient une gravure en couleurs qui représente P. A. Wolf en Prince Constant, et un supplément musical.
5. *Bruchstücke*, p. 263.
6. *Briefwechsel*, etc. A Jacob, p. 157, (28 août 1809). Jacob lui répond, le 24 nov. : « Göthe, Arnim et toi préférez l'*Andacht zum*

sans réserve le charme pénétrant des scènes principales du *Prince Constant* et initiait le public aux mystères de l'assonance [1].

Gœthe admira beaucoup le *Prince Constant* [2]; il songeait, dès 1807, à une tragédie : *Trauerspiel in der Christenheit*, qui eût célébré l'héroïsme d'un martyr et dont il n'a écrit qu'un fragment. En 1812, il s'intéresse encore vivement à Shakespeare et Calderon. « J'ai, écrit G. de Humboldt, eu avec Gœthe des entretiens très intéressants, qui roulaient surtout sur Shakespeare et aussi sur Calderon, dont il fait encore plus de cas [3]. »

Ce n'est pourtant pas Gœthe qui introduisit Calderon sur le théâtre allemand. Dès 1809, on avait joué à Kœnigsberg *das Leben ein Traum*, mais le succès ne fut vraiment général et définitif que lorsque Gœthe eut fait représenter le *Prince Constant* sur la scène de Weimar (1811) [4]. La même année fut joué *Das Leben ein Traum*, d'après la traduction d'Einsiedel et Riemer [5];

Kreuz, Savigny, Bettina, Brentano et moi le *Standhafte Prinz*, nos jugements sont indépendants l'un de l'autre, et aucun parti n'accepte de les mettre sur le même pied. » Cf. E. T. A. Hoffmann, éd. Grisebach, Leipzig, Hesse, t. XV, p. 195. « Lorsque les drames de Calderon de la Barca furent connus en Allemagne grâce à la magistrale traduction de Schlegel, ils provoquèrent une grande sensation. » Cf. encore d'autres jugements cités par A. Farinelli, *Apuntes sobre Calderón etc.* dans *Cultura española*, 1907, n° V, p. 120 sq.

1. 1810, t. III, n° 197, p. 373 (25 août).

2. *Das Frommansche Haus*, 3e éd., Stuttgart, 1889, p. 102 (26 mars 1808).

3. *Wilhelm und Carol. von Humboldt in ihren Briefen* (v. Sydow) t. IV; Berl. 1812-1815, p. 6 (juin 1812).

4. Voir dans l'article de Wollf (*Gœthe-Jahrbuch*, 1813, p. 127) les attestations du succès de la pièce.

5. Le *Prince Constant* fut, de 1811 à 1815, joué 6 fois à Weimar, 4 fois à Lauchstædt ; *La Vie est un songe* fut, de 1812 à 1817, joué 5 fois à Weimar, 5 fois à Halle. Einsiedel traduit aussi *El mágico prodigioso : der wundertätige Magus*, resté manuscrit. (Cf. Breymann, *op. cit.*, p. 88.)

Wolff ne put y prendre le rôle de Sigismund, car son tempérament manquait de vigueur.

Cette représentation fit beaucoup de bruit. C'est, déclarait G. Schlegel, un fait unique dans les annales du théâtre. Bien qu'une partie du public, les amis de Wieland entre autres, aient manifesté une hostilité évidente, bien que Gœthe ait plus tard déclaré avoir eu beaucoup de peine, pour disposer favorablement l'opinion [1], le retentissement de ces initiatives eut au dehors de Weimar des résultats immédiats.

E. T. A. Hoffmann [2] fit la même tentative auprès du public de Bamberg, à qui l'on présenta la *Dévotion à la Croix*, le *Prince Constant*, le *Pont de Mantible*. Hoffmann a composé lui-même un opéra : *Liebe und Eifersucht*, d'après *La Banda y la Flor* [3]. Un ami de Hoffmann, Contessa écrivit : *der Liebhaber nach dem Tode* (*El galán fantasma* de Calderon) pour Hoffmann qui désirait en composer la musique [4]; ni l'un ni l'autre ne furent joués.

Nul ne pourrait, mieux que Hoffmann lui-même, nous faire connaître les causes et la nature de ce succès [5].

1. *Gespræche mit Eckermann*, éd. Hesse, p. 362 (15 févr. 1831).

2. C'est un de ses amis, le libraire Kunz, qui lui mit Calderon entre les mains. « Mis en goût par les comptes rendus de journaux, qui annonçaient l'accueil favorable du *Prince Constant* sur la scène de Weimar, je lus d'abord cette pièce à Hoffmann... Le résultat de notre étude fut que nous ne pûmes nous convaincre si cette pièce réussirait ici. Nous lûmes ensuite la *Dévotion à la Croix* dans le même but, et dès les premiers actes nous tombâmes d'accord que cette pièce, qui est un hommage au triomphe de la foi catholique, devait avoir du succès ici. » Z. Funck, *Aus dem Leben zweier Dichter*, Leipzig, 1836, I, 18 sq.

3. Cf. Breymann, *op. cit.*, p. 81.

4. Mais Hoffmann tarde à se mettre au travail, puis meurt avant d'avoir rien fait. La pièce est alors confiée à J. P. Schmidt. Voir les *E. W. Contessa's Schriften*, t. I. Préface de Houwald, p. VII.

5. Dans son article : *Ueber die Aufführung der Schauspiele des Cal-*

« Lorsque les pièces de Calderon, dit-il en 1812, furent popularisées en Allemagne par la traduction de Schlegel, elles ne firent pas peu d'effet ; cependant rares sont les gens qui ont pu comprendre leur profond romantisme, qui se sont convertis d'une âme véritablement poétique à l'Eglise invisible, qui combat avec une divine puissance contre la vulgarité, l'ennemie héréditaire, et qui sera et restera l'Eglise triomphante. » La plupart considérèrent les drames de Calderon comme une curiosité de l'époque où l'art dramatique naissait à peine ; aussi pas un théâtre n'osa-t-il s'attaquer à ces pièces. Seule la scène de Weimar voulut donner l'exemple ; Bamberg suivit, non sans hésitation ; on se demanda, autour de Hoffmann, si on pouvait compter sur la faveur du public et quel drame avait le plus de chances d'être bien accueilli. C'est l'*Andacht zum Kreuze* qui eut alors le moins de suffrages, et c'est pourtant elle qui séduisit le plus le grand public. « Un public, qui comprend des drames comme ceux de Calderon dans leur pleine beauté et toute leur force, qui pénètre à la fois profondément l'ensemble et le détail, ne serait sans doute pas facile à trouver ; mais il fallait de plus qu'il fût capable plus que d'autres de saisir l'idée, la tendance de la pièce, et de se laisser em-

deron de la Barca auf dem Theater in Bamberg (dans *Musen*, de Fouqué, 1812, III, VI, 128 sq. *Hoffmanns Werke*, t. XV, p. 195 sq.) Cf. les déclarations de Hoffmann relatives à Calderon dans les *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, 1818 (*Werke*, t. IV, p. 76). « La *Dévotion à la Croix* excita un enthousiasme universel... Des pièces, comme la *Dévotion à la Croix*, le *Prince Constant*, le *Magicien prodigieux*, qui reposent sur le plus profond principe catholique, sur une idée absolument étrangère à toute autre église, ne peuvent être jouées avec vérité et leur effet que par des acteurs catholiques devant un public catholique... Si on veut jouer des pièces de Calderon en des lieux non catholiques, que l'on prenne *La grande Zénobie*, le *Pont de Mantible*... »

porter par la puissance de la langue et l'élan de ses hardies et fantastiques métaphores. » Le public de Bamberg, dont le goût n'était point perverti, et dont la foi catholique était entière, comprit admirablement l'inspiration catholique de la *Dévotion à la Croix*. Le dénouement, conte Hoffmann, fut truqué : Eusebio rentra dans son tombeau, Julia apparut sous ses habits de nonne, et dans le ciel glorieux, Eusebio l'appelait d'un geste muet. Aussi le théâtre fut-il considéré par beaucoup comme un lieu de pieuse édification, où se donnèrent rendez-vous dévots et prêtres. Le *Prince Constant* fut, malgré les innovations du décor, moins goûté : beaucoup ne comprirent pas l'idée de l'œuvre, qui est de représenter le martyre chrétien de don Fernand. Le *Pont de Mantible* intéressa moins encore, car il ne convient qu'à une grande scène. Hoffmann est donc obligé de constater que le public de son théâtre se préoccupa moins de la valeur esthétique ou de l'originalité littéraire de Calderon que de l'inspiration religieuse de quelques-unes de ses pièces.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt s'éveille. La librairie elle-même vient encourager cette popularité. Norwich publie en 1809-1810 son *Teatro español* [1], qui est trouvé trop cher [2] ; il promet 12 volumes au moins ; de Calderon paraissent *La Devoción*, *La Vida es sueño*, *El príncipe constante*, *Los empeños de un ocaso*. Mais l'entreprise est tout de suite à bout de souffle.

1. *Teatro español dado à luz...* Brema, Heyse, vol. I, 1809. II, 1810. Annoncé déjà dans l' *J. A. L. Z. Intelligenzbl.* du 21 janv. 1809, n° 7, p. 53. L'annonce est datée du 14 nov. 1808. Norwich se vante dans la même revue, n° 27, 8 avril 1809, de l'appui « de savants espagnols ». Contre le *Théâtre* de Norwich se dressent les éditeurs de la *Biblioteca española-italiana*, Stendel et Keil. *Allg. Anz. der Deutschen*, n° 31 (1er fév. 1809) et un anonyme (*Berl. Zeit.* 20, du 16 fév. 1809).

2. *Zeit. für deutsche Philologie*, 1904 (*Briefw. mit E. v. der Malsburg*), p. 222.

Calderon envahit donc tous les domaines : la librairie, le théâtre, la critique, la poésie. Il est amusant de voir l'indignation d'un Allemand constatant les résistances françaises ; Rehfues, le voyageur, revenant d'Espagne, prend en termes très vifs le parti de Calderon contre Leconteu de Cantelu qui l'avait maltraité [1]. En peu d'années la gloire de Calderon s'impose en Allemagne et s'établit solidement.

Tieck ne pouvait rester absolument en arrière d'un mouvement qu'il avait tant contribué à déclancher. Pendant de longues années, il avait eu à lutter contre la maladie et sa paresse naturelle. En 1811, il recouvre ses énergies et revient à Calderon. Après G. Schlegel, il croit devoir exposer tout au long sa conception du poète espagnol et contrairement à ses habitudes, il organise son étude en une dissertation à peu près suivie, qu'il insère dans la préface de son *Alt-Englisches Theater* (1811) [2].

Déjà s'affirment les progrès de sa culture scientifique. Son intelligence avisée se refuse à voir dans les phénomènes littéraires du passé des éclairs mystérieux et soudains. Le drame espagnol, comme le drame anglais, lui apparaît comme un moment remarquable, mais explicable de l'histoire littéraire du monde, et qui a sa place dans l'évolution de la vie sociale.

Les romantiques avaient, depuis Novalis, évoqué volontiers l'image de l'Europe médiévale, où toutes les nations, unies par une même foi, ne formaient qu'un

1. *Pantheon*, t. III, 1er fasc., p. 140 sq. (1810).

2. *Alt-englisches Theater oder Supplemente zum Shakspear*. Übersetzt und hrgg. von L. Tieck, I, Bd. Realschulbuchhandlung, 1811, p. I-XXIII, préface de la première partie. 2e vol., p. III-XIV, préface de la deuxième partie. Ces études furent publiées avec d'autres sur le même sujet dans l'article des *Kritische Schriften : Das alt-englische Theater*, I, 217, sq.

seul peuple et une seule civilisation. Tieck considère à son tour le moyen âge comme l'heureuse époque, où les fêtes populaires, les tournois, les grandes assemblées, la vie particulière des corporations et l'esprit républicain de la bourgeoisie, la chevalerie et la religion avaient créé une ample et harmonieuse unité dans l'Europe morcelée. Mais cette poésie va se disloquer, s'éparpiller, se dégrader et se parodier elle-même. La rupture fondamentale de la conscience de l'humanité, que Schiller reportait aux débuts de notre ère, ne date d'après Tieck que de la fin du moyen âge. Dès lors, chaque pays élabore une poésie particulière et nationale, « provinciale, pourrait-on dire ». N'y a-t-il pas un moyen de retrouver cette unité perdue ? C'est l'art, disait Schiller, c'est la poésie, disait Fréd. Schlegel, c'est le théâtre, précise Tieck. Le théâtre est resté l'unique moyen pour rapprocher les hommes en une même jouissance et une même édification : il est né de ce besoin d'unité et de communion. Aussi le théâtre a-t-il suivi depuis le moyen âge une évolution régulière et ininterrompue.

En Espagne, il est sorti spontanément des réjouissances populaires. Il a gardé les traits du peuple lui-même : le ton, la simplicité, les sujets, qui sont des contes, des légendes, des sujets d'histoire espagnole. L'honneur, l'amour, la religion sont les motifs principaux de l'inspiration de ce théâtre ; par là, il est profondément national. Tieck se contente donc de répéter les formules de G. Schlegel.

C'est cette forme d'art qui se retrouve dans toute sa perfection chez Calderon. G. Schlegel avait divisé son œuvre en comédies d'intrigues, pièces chevaleresques, les pièces à grand spectacle et les drames religieux. Tieck omet les Fiestas : Calderon, dit-il, a fait une co-

médie d'intrigue, qui est une admirable œuvre d'art, un drame où revivent en une merveilleuse musique les légendes héroïques et chevaleresques, mais, dit-il encore d'après Schlegel, ses chefs-d'œuvre, ceux qui enthousiasment et ravissent l'âme, sont ses légendes religieuses. C'est donc le poète religieux qu'il préférait alors : « La foi religieuse, l'enthousiasme, la beauté musicale donnent son plus bel éclat à la poésie espagnole. » Sauf quelques égarements sans gravité, cette inspiration religieuse, poétique et nationale s'est conservée jusqu'à nos jours dans le théâtre espagnol.

La forme de ce théâtre intéressa particulièrement notre poète ; il en fit une vaste architecture où s'opposent des masses d'ombre et de lumière, où tout est antithèse, mais où les antithèses les plus hardies se balancent harmonieusement, où les caractères s'opposent aux caractères, les discours aux discours, les actions de l'homme au destin, durement, sans transitions, par des coups de théâtre et des péripéties frappantes [1]. La structure du drame avait dès le début éveillé la curiosité de l'auteur dramatique, qui cherche à surprendre chez Calderon ses procédés et le secret de son art.

En 1803, Tieck avait déjà ébauché un parallèle entre Shakespeare et Calderon. En 1811, il oppose à nouveau le théâtre anglais au théâtre espagnol [2]. Ce sont, dit-il, l'un et l'autre des drames nationaux ; chacun reflète

1. *Kr. Schriften*, I, p. 220. Tieck voyait dans la division tripartite du drame espagnol un haut symbolisme : « Ce sont les Espagnols, disait-il dans le *Phantasus* (1812), qui ont atteint la plus grande perfection dans la division de leurs pièces ; elle exprime dans leur drame la division même de l'Idée : thèse, antithèse, synthèse. » C'est pourquoi ce théâtre penche vers l'allégorie. Ce n'est là d'ailleurs qu'une boutade. (*Phantasus*, éd. de Vienne, 1818, t. I, p. 150 sq. ou *Schriften*, IV, p. 125 sq.)

2. *Kr. Schriften*, I, p. 221.

l'âme de sa nation. Ils ne se ressemblent que par leurs côtés extérieurs: on trouve, dans l'un comme dans l'autre, le mélange du comique et du sérieux, la complexité de l'action et la préférence pour les sujets indigènes; mais le ton de romance, l'inspiration religieuse, l'enthousiasme qui domine l'ensemble et pénètre jusqu'au détail, la diversité et la musicalité des mètres sont parfaitement inconnus au théâtre anglais qui vise au contraire à la clarté, l'objectivité et la logique historique. Le drame anglais est une poésie historique, le drame espagnol est une poésie romantique. Dans le drame de Shakespeare, le comique est intimement mélangé au tragique; le théâtre espagnol au contraire les sépare strictement et garde rigoureusement aux scènes de passion leur caractère poétique et sublime. Dans le *Phantasus* (1812), Shakespeare est comparé à un jardin anglais, Calderon au contraire à un jardin bien taillé, où poussent de splendides fleurs méridionales, où la végétation s'organise en puissants massifs; ces massifs tracés au cordeau sont les codes de l'honneur, de l'amour, de la jalousie, de l'amitié ou de la haine, contrastés violemment, qui ne laissent pas s'épanouir d'individualités. Aussi trouvons-nous souvent les mêmes mots, les mêmes métaphores, une langue sublime, mais artificielle; tout ce qui rappelle la nature libre est écarté; l'ensemble est dominé par une haute inspiration. Dans le détail, les stances et les autres mètres pourraient être comparés aux alignements d'ifs et de buis [1].

Mais dans le même *Phantasus*, les amis qui célèbrent la gloire de Shakespeare oublient Calderon à cette heure solennelle. Calderon n'est point condamné; Tieck accepte

1. *Phantasus* (dans les *Sämmtliche Werke*, de L. Grund, Vienne, 1818, t. X à XV) t. I, p. 151, et *Schriften*, t. IV, p. 125.

son art, mais il reconnait que cet art est artificiel ; ce conventionnel, dit-il, est bien différent de la convention de la tragédie française, car il a sa racine, non dans une imitation, mais dans l'enthousiasme et l'héroïsme et la religion de la nation [1]. Quoi qu'il en soit, ce n'est point le grand drame libre et beau de la vie : et dans cette constatation gisent tous les griefs futurs ; Tieck se détourne déjà de l'idéal de sa jeunesse et de la pure tradition romantique.

Le drame espagnol, c'est encore, aux yeux du poète, le drame de Calderon. Tieck commence à connaître Lope ; il cite, à propos de *Magelonne*, les *Trois Diamants* de Lope : sa manière, dit-il, est un peu lâche, et il donne trop peu de relief à ce qui est pour nous le point principal [2]. Mais le théâtre espagnol, affirme Tieck, n'a qu'une forme, et c'est la forme qui a trouvé sa perfection dans Calderon ; tout ce qui le précède n'est qu'une préparation, et ce que Lope cherche et tente dans d'autres voies est presque toujours confus et manque de maturité. On ne saurait voir là une excommunication majeure de Lope de Vega ; Tieck ne condamne expressément que ses tentatives bâtardes. Cependant c'est Calderon qui lui paraît plus hautement représentatif du génie espagnol et plus digne d'inspirer les modernes.

L'imitation de Calderon est chose facile : on peut sans peine découvrir ses procédés et la structure générale de son drame ; on peut par conséquent faire à son tour des œuvres impeccablement caldéroniennes.

En 1812 [3], il semble que Tieck ait ébauché avec Reichhardt le plan d'un opéra de géants et de fées,

1. *Kr. Schriften*, I, 223.
2. *Phantasus*, t. II, p. 137.
3. Holtei, *Briefe*, *l. c.*, III, 111 sq. (11 mars 1812).

d'après Calderon. « Comment s'appelle la pièce espagnole ? » lui demande alors son beau-frère. Reichhardt se proposait de faire rapporter à leur pièce de grosses recettes, et Tieck n'insista pas.

Tieck avait perdu, à travers les années tourmentées de la domination étrangère, le meilleur de son inspiration romantique ; il se retrouve aux premières heures de recueillement, plus conscient, et moins spontané, plus critique et moins poète ; il rassemble dans le *Phantasus* ses œuvres de jeunesse, et se prépare à une nouvelle activité, moins nébuleuse, plus proche de la terre et de la vie. Calderon lui apparaît dès lors moins isolé au milieu des choses et des hommes parmi lesquels il s'éleva, et son art n'est plus accepté sans réserves. Shakespeare reprend tous ses droits ; il est le poète inspiré, immense et profond. Calderon au contraire est considéré surtout comme un artiste, un artiste admirable, mais compassé ; Lope n'est plus dédaigneusement oublié. L'évolution de Tieck n'est pas encore décisive ; mais un goût nouveau se trahit dans ses déclarations ; les divers mouvements littéraires qui passent autour de lui vont déterminer un pas définitif. Tieck va condamner le romantisme des épigones, et prendre parti pour une conception nouvelle de l'art et de la vie qui, sans exclure Calderon, devra lui mesurer sa place et ouvrir la voie à une poésie moins idéaliste.

V

Influences Nouvelles.

(1811-1819)

Les années de la guerre firent du tort à l'activité littéraire. On négligea, dans la tourmente, beaucoup Calderon ; mais la fumée était à peine dissipée que les romantiques revinrent à leur idole, et que les dévotions reprirent de plus belle.

Malgré les avertissements et les méfiances de son ami J. Georg Rist, Gries crut avoir en Allemagne assez d'autorité pour lutter avec G. Schlegel sur le terrain des traductions espagnoles. Gœthe l'encourageait ; il se mit au travail en 1814. Le principe de la traduction est posé par Gœthe lui-même : « Il faut concilier les deux façons de traduire, celle qui reste absolument fidèle à l'original, et celle qui veut être intelligible et facilement accessible à sa propre nation [1]. » La traduction de Gries, en 7 volumes, s'échelonna de 1815 à 1829. Dès 1814, quelques fragments de *das Leben ein Traum* et *die grosze Zenobia* parurent dans la *Zeitung für die elegante Welt* [2].

1. K. Th. Gaederz, *Was ich am Wege fand. Neue Folge*, Leipzig, 1905, Gries à Goethe, II, 151.

2. 1814, n° 223, p. 1777, n° 224, p. 1788, n° 225, p. 1793 ; 1815, n° 159, p. 1265, n° 160, p. 1274, n° 161, p. 1281, n° 162, p. 1291. En outre, le

Gries déclara lui-même sa traduction supérieure à celles de G. Schlegel et de Tieck et se décerna le titre de premier traducteur allemand [1]. Gœthe la recommanda très chaudement, faillit promettre à Gries d'écrire quelque chose sur le *Mage* [2]. Les amis du traducteur se donnèrent beaucoup de mal. H. Voss, qui avait eu aussi l'idée de traduire le Calderon, se contenta de faire un compte rendu du travail de Gries dans l'*Jenaische A. L. Z.*, d'après le manuscrit même de la deuxième partie [3]. Abeken rédige à son tour un compte rendu dans les *Heidelberger Jahrbücher* de 1817 ; l'*Hermes* de 1819 donna sa critique [4]. Solger signalait, dans les *Wiener Jahrbücher* [5], l'excellente traduction de Gries qui est « dans toutes les mains » [6].

Effectivement les premiers volumes se vendirent bien. Mais la contrefaçon s'en empara ; les livres suivants furent accueillis avec indifférence. Aussi Gries se plaignait-il de l'ingratitude du public :

n° 211, p. 1684 (26 oct. 1815) contient une analyse de l'auto sacramentale de *Las Plantas*.

1. *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache Litteratur und Kunst*, III, 1855, p. 150. (Article : *J. D. Gries über sich und seine Zeitgenossen* par H. v. F. La lettre est de 1816.)

2. Gaederz, *l. c.*, II, 148 (12 avril 1817). Cf. p. 141. « Gœthe fait excellemment remarquer que les rapports de l'école et de l'église, de même que la vie sociale, peuvent être sans peine dégagés de cette pièce. »

3. *Ibid.*, II, p. 153.

4. T. IV, 1, p. 16.

5. *Nachgel. Schriften*, t. II, p. 611.

6. Eichendorff (*Halle und Heidelberg. Universitätsleben*, éd. Kürschner, II, p. 44) nous conte l'influence de Gries ; Gries aimait beaucoup la compagnie des étudiants, dont il présidait les réunions à la brasserie. « Gries nous a ouvert le monde merveilleux de la poésie méridionale. Les traductions magistrales de l'Arioste, du Tasse et de Calderon ont infiniment élargi l'horizon poétique et créé cette heureuse perfection de la forme, dont les poètes modernes jouissent encore ».

Jüngst war mir recht gesegnet
Herr Calderon begegnet...
Ich bin mit Ariosten
Noch nicht auf meine Kosten...
Das Spanische Theater
Mag weder Hund noch Kater...
Ein Schrecken wild und panisch
Packt mich beim Worte : Spanisch [1].

« Que peut bien lire le public allemand? » demandait Solger à Abeken [2]. Le traducteur dut interrompre sa tâche. Le dernier volume parut en 1829, mais Gries ne se faisait plus d'illusions.

Pourtant la popularité de Calderon ne tiédissait pas ; C. A. West adapte *La Vida es sueño* à la scène allemande, transportant le lieu de l'action de Pologne en Espagne (1816). La *Wiener Modenzeitung* publie un fragment de *Das Leben ist ein Traum* traduit par Grillparzer (juin 1816) ; Malsburg annonce ses *Schauspiele von Don Pedro Calderon* pour la Saint-Michel de 1818, et ils paraissent, en 6 tomes, de 1819 à 1825. J.-B. von Zahlhaas remanie *Das Leben ein Traum* (1818) [3], C. A. Mæmminger, le *Prince Constant* (1820). Bærmann et Richard traduisent tant bien que mal toute une série d'œuvres de Calderon ; ils appliquent les principes de G. Schlegel, mais les deux collaborateurs manquent également d'art et de méthode [4]. J. G. Keil publie les

1. *Gedichte und poetische Übersetzungen* von J. Gries, Stuttgart, 2 vol., p. 49 sq. Cf. Holtei, *Briefe*, etc., I, 260.

2. *Nachgel. Schriften*, I, 534 (23 fév. 1817).

3. Fragments dans la *Zeit. f. d. el. Welt*, 1818 (30-31 mars), n°s 62-63. La même revue publie, le 4 août 1818, des vers de W. Gerhardt en l'honneur de Zahlhaas.

4. *Die Schauspiele des berühmten Castil. Dichters D. P. C. d. l. B.* metrisch treu üb. (1824-27, Zwickau). Voir l'*J. A. L. Z.* de 1821, n° 146, le *Morgenblatt* de la même année, n° 82, le *Lit. Conv. Blatt.*, n° 1914

Comedias de Don Calderon de la Barca. « Etant donné, dit-il, l'état de choses actuel en Espagne, et la direction qu'a prise la littérature moderne en Espagne, on ne peut guère attendre de ce pays des rééditions nouvelles de ses anciens écrivains[1]. » On promet donc un Calderon de 8 ou 10 volumes. En fait, 3 seulement paraîtront de 1820 à 1822 [2].

On étudie Calderon consciencieusement. W. Val. Schmidt, à qui sa conversion catholique faillit coûter son poste de bibliothécaire, analyse le théâtre du poète espagnol en des volumes enthousiastes; il n'apprécie du reste que modérément les traductions à la mode, qu'il appelle « des tours de force plutôt que des œuvres d'art » et se propose de faire connaître à son tour toute la richesse de ce génie [3]. Klingemann dédie à Calderon un prologue récité sur le théâtre de Braunschweig [4]. Lewald consacre vers la même époque un poème passionné, plein de parfums, de rayons et de couchers de soleil, au poète espagnol [5].

Gœthe célébra le pays splendide baigné par la mer et couvert de fleurs et de fruits, éclairé par de brillan-

et les répliques de Bærmann, t. XII, p. 207 sq. Le t. I contient une courte biographie, des renseignements sur les écrits de Calderon et leurs diverses éditions. La bibliothèque de Hambourg ne contenait pas d'édition complète de Calderon, et un particulier, qui l'avait, se refusa à la prêter.

1. *Zeit. f. d. el. Welt. Intelligenzbl.*, 17 août 1819, n° 205. Annonce de J.-J. Keil et Brockhaus.

2. Voir à ce sujet l'étude très intéressante et très poussée de C. Pitollet, dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n°s de mai-juin 1909, p. 332-353 et de juillet-août 1909, p. 1-23 (tiré à part : *A propósito de unas cartas inéditas de Johann Georg Keil à N. H. Julius*, Madrid, 1909).

3. Holtei, *Briefe*, III, p. 365 (19 nov. 1818).

4. *Dramatische Werke*, t. I, p. 336.

5. *Ein Menschenleben*, III. Teil. Leipzig, 1844, p. 113.

tes constellations, que lui fit connaître le *Calderon* de Gries et il admira en Calderon lui-même le digne descendant des Orientaux [1]. La scène de Weimar joua *Die grosze Zenobia* (30 janv. 1815), pour l'anniversaire de la duchesse régnante. « Ce qui est mis en scène à Weimar sous la direction de Goethe, disait la *Zeitung für die elegante Welt* [2], excite l'intérêt de tous ceux qui s'entendent aux choses d'art et qui sont accessibles à la jouissance artistique. » Cependant la pièce n'eut pas de succès.

P.-A. Wolff emporta de Weimar la tradition caldéronienne. C'est grâce à lui et Devrient que le *Prince Constant* de G. Schlegel, avec la mise en scène de Gœthe et la musique de Gürrlich, fut représenté sur la scène de Berlin (15 oct. 1816). Wolff, qui se chargea du rôle de Fernando, sut admirablement exprimer la lassitude et la piété résignée du prince; sa figure, qui avait quelque chose d'espagnol, et ses tendances presque catholiques firent le reste [3]. « Wolff surtout, disait Zelter, a bien joué, avec souplesse et assurance [4]. » Le public, d'ailleurs bien disposé, fit à la pièce un succès triomphal [5]. Aucun moyen n'était plus propre que le théâtre pour répandre en Allemagne le goût et le sens de l'art de Calderon.

1. Cf. Wollf, *l. c.*, p. 131-132 (29 mai 1816). Dans Gaederz, *l. c.*, t. II, p. 150, Gœthe déclare que la *Fille de l'Air* est à ses yeux la plus admirable des pièces de Calderon.

2. N° 38, p. 297 (23 fév.). Les n°s 39, p. 311 et 40 p. 313 sq. donnent une analyse de la pièce et une critique de la traduction.

3. Gubitz, *Vossische Zeitung*, 1861, n° 145.

4. *Briefwechsel* (à Gœthe) 1799-1818, éd. Reclam, t. I, p. 506 (20 oct. 1816).

5. Graf Brühl, *Teichmann. Litterarischer Nachlass*, p. 116 (18 nov. à Gœthe). P. A. Wolff traduit *Amigo, amanto y Leal*, sous le titre de *Schwere Wahl*, qui fut jouée à Berlin en 1822.

Le drame à la mode est du reste tout plein de l'inspiration caldéronienne. Z. Werner, Müllner, Houwald composent des pièces puissamment tragiques, sombres et tourmentées, où passe le spectre effrayant du Destin. Calderon n'est certes pas le seul responsable du drame fataliste. Schiller et Tieck avaient ramené sur la scène l'antique fatalité. Werner cherche à les concilier avec les idées chrétiennes. Et c'est en cela que Calderon lui montre la voie. La prédestination qui sauve un bandit (*Dévotion à la Croix*), la prédiction sinistre qui poursuit Marianne (*El mayor mónstruo, los celos*), les péripéties, les moyens extérieurs dont se sert le poète pour manifester cette puissance (malédiction, poignard), autant de procédés chers à la fois à Calderon et aux écrivains du drame fataliste allemand. *Die Schuld* est traversée de souffles âprement espagnols ; les passions y sont violentes et brutales, les idées sombres et superstitieuses, les actes sanglants ; la jalousie y apparaît sous les formes les plus convulsives, le « pundonor » y parle avec autorité. Les héros principaux, qui sont, du reste, Espagnols de Castille, sont plus ardents et plus farouches que les plus tragiques personnages de Calderon ; seule Jerta, de sang germanique, reste pure et noble au milieu de ce cauchemar qu'elle ne comprend pas. Le style même de ces drames, le mètre trochaïque trahissent une influence caldéronienne qui les domine et les pénètre, et se manifeste moins dans des imitations de détail que dans l'esprit de l'ensemble.

Les succès du drame fataliste, la voix autorisée des critiques et des poètes, les représentations des pièces de Calderon, tout contribue à prolonger cette crise d'enthousiasme. Le romantisme célèbre autour de Calderon ses derniers triomphes.

Lope de Vega resta dans l'ombre. Cependant c'est

Lope que Uhland étudiait à Paris en 1810-11 [1]. En 1817, une voix s'éleva pour protester contre les injustices de la nouvelle critique. Soden, qui n'était pas dans le camp romantique et qui se flattait de renouer les traditions critiques du XVIIIe siècle, prit la défense du poète oublié; dans un article de la *Zeitung für die elegante Welt* (1817) [2], qui annonçait et préconisait une traduction de Lope en préparation, il se plaignit qu'on eût sacrifié à Calderon un poète si grand. On a reproché à Lope son irrégularité, et jusqu'à sa fécondité, Bouterwek même fut injuste à son égard : « Lope de Vega est incontestablement un des plus grands génies de toutes les nations des temps modernes. Aucun ne l'égale pour l'abondance de l'imagination, la richesse de l'invention et l'ardeur de la fantaisie, qui sont les qualités essentielles du poète. » Les irrégularités de son théâtre sont celles de son temps : il ne faut pas oublier que l'Aristarque de la scène espagnole était alors un savetier de Madrid. Sa fécondité est une preuve de l'énorme grandeur de son génie [3]. C'étaient le ton et les idées et les points de vue de la critique préromantique. D'autres écrivains se fâchaient contre la tyrannie des Schlegel et de Calderon. « Ces Schlegel, s'écrie J. Schreyvogel [4], ils adorent le sauvage et fantastique Calderon et ne disent pas un mot d'Otway [5]. »

1. Schneider, *Fr. Halm und das spanische Theater*, p. 19.

2. 1817, n° 64, p. 521 sq. (31 mars).

3. La traduction ne parut qu'en 1820, sous le titre : *Schauspiele des Lopez de Vega* (*sic*) üb. von J. Graf von Soden, I, Bd. Leipzig, chez J. A. Barth. La préface reproduit l'article de 1817, développé et allongé d'une bibliographie.

4. *Tagebücher*, Berlin, 1903, p. 13.

5. On s'aperçoit de l'existence d'un Tirso de Molina, auteur de *Don Juan* et ancêtre de Molière, Th. Corneille et Goldoni. *Zeit. für die eleg. Welt*, n° 249, p. 1985 (16 déc.).

Quant au public, il semble que les romantiques n'aient pas eu beaucoup d'illusions sur ses sympathies caldéroniennes : « Je n'ai qu'à rappeler, disait La Motte Fouqué, la plupart des jugements portés sur Calderon ; car s'il a parfois, par la puissance de sa profonde poésie et de sa pensée, ouvert des voies nouvelles, la grosse masse des lecteurs et des spectateurs n'en reste pas moins plutôt pétrifiée d'étonnement que vraiment émue et édifiée [1]. » C'est dans le même sens que s'exprimait la *Zeitung für die elegante Welt.* « La langue imagée et orientale de Calderon lui semble avoir quelque chose d'étrange et de bizarre pour l'Allemand, et d'irréconciliablement étranger [2] ».

Arnim pouvait mettre dans la bouche de son directeur de théâtre des paroles sévères à l'adresse du poète espagnol [3] : « J'ai lu cette nuit quelques pages de Calderon, il y a là beaucoup de bon ; si vous autres poètes vous ne vous étiez pas rendus étrangers par vos lectures grecques, espagnoles et anglaises, il ne vous serait pas difficile de tirer de ces pièces quelque chose qui intéresse, par son caractère vivant, notre public qui met ces pièces tantôt trop bas, tantôt trop haut. » Et le directeur (en l'espèce, Arnim lui-même) refuse de mettre sur la scène quoi que ce soit du poète espagnol.

Il y eut bientôt quelque flottement dans l'enthousiasme. Les premiers coups sérieux furent portés par Solger et

1. *Gefühle, Bilder und Ansichten* (paru en 1819), p. 182.

2. 1815, n° 248, p. 1982 sq. (16 déc.). Le critique cite, comme exemple, l'*Alcalde de Zalamea* et, en particulier, le monologue de la jeune fille. Cf. sur cette désaffection du monde romantique, Heine, éd. Elster, t. VII, p. 150 (été 1820).

3. (1816) Je cite d'après les *Ausg. Werke,* 4 vol., Hrgg von Max Morris, Leipzig, Hesse, t. I, p. 38.

Tieck, au nom de principes nouveaux, au nom d'un romantisme renouvelé. Après avoir porté à Calderon comme à la littérature espagnole un intérêt fugitif, Solger s'en était éloigné pour se plonger dans les mystères de la recherche métaphysique ; mais comme d'autres philosophes romantiques, comme Schelling, son maître, il est amené par sa propre doctrine à voir dans l'esthétique la clef même de la philosophie, dans l'œuvre d'art la suprême expression de l'Idée divine. L'évolution de sa pensée l'entraînait vers la poésie ; ce furent, autant que ses théories générales, ses relations personnelles qui dirigèrent ses préférences vers la poésie proprement romantique, surtout vers Shakespeare et Calderon.

Il avait connu Tieck dès 1808, le rencontra de nouveau en 1810, mais ne commença qu'en 1811 ce long commerce de lettres et de visites qui allait désormais dominer tout le développement de leurs conceptions. En 1817 surtout, Solger fit un assez long séjour auprès de son ami ; leur correspondance renferme le souvenir des longs entretiens qui eurent lieu sur la poésie et sur Shakespeare en particulier. On dut aussi causer beaucoup de Calderon, car c'est juste à ce moment que s'éveille de nouveau l'intérêt de Tieck pour la poésie espagnole. Les autres amitiés de Solger ne pouvaient que le confirmer dans ses sympathies hispanisantes. En 1816, Gries lui contait les malheurs de son *Calderon*, qui ne trouve pas de lecteurs et dont l'éditeur s'est lassé. En 1817, Solger confiait à Abeken qu'il venait de lire le *Mage* [1]. « Il y aurait, dit-il, beaucoup de choses à dire sur sa haute perfection. » En 1818, il annonce au même Abeken la joie que vient de lui faire

1. *Nachgelassene Schriften*, I, 534 (23 fév. 1817).

un nouveau volume de Calderon[1]. En 1819, cependant[2], il confesse qu'il est loin de connaître toute l'œuvre de Calderon ; ses multiples occupations l'empêchent d'en lire davantage ; mais il a le sentiment de posséder la vérité et de pouvoir, de son point de vue dominateur, juger de la beauté en général.

Solger rencontre donc à tous les tournants de sa route le drame espagnol, et est obligé de lui faire une place dans son système : il l'apprécie, non pas comme un historien informé et impartial, mais en esthéticien, appliqué à découvrir le sens profond et les lois générales de l'œuvre caldéronienne.

Le drame est, d'après ses *Vorlesungen über Ästhetik*[3], la représentation de l'Idée dans la réalité ; mais l'Idée ne saurait s'exprimer directement et sans intermédiaires. Le drame moderne présuppose tout un système de concepts, qui doivent être représentés dans une action réelle et qui à leur tour renferment une Idée supérieure[4]. Dans ce sens, on peut dire que le drame moderne est symbolique. C'est le drame même de Calderon, le drame espagnol en général. Il consiste dans un faisceau de concepts sur l'amour, l'honneur, la religion, la chevalerie, auxquels la réalité doit répondre parfaitement, mais qui heurtent parfois violemment cette réalité et déchaînent ainsi les conflits dramatiques qui forment l'action. De là, le caractère moral et lyrique de tout ce théâtre[5].

Mais ces concepts sont parfaitement arbitraires, conventionnels. Dans le drame espagnol, les motifs de réa-

1. *Ibid.*, I, p. 606 (23 janv. 1818).
2. *Ibid.*, I, 706 (1er janvier 1819) à Tieck (Cf. aussi II, 605).
3. Editées par Heyse, Leipzig, 1829.
4. *Ibid.*, p. 319.
5. *Ibid.*

lité sont conçus abstraitement et groupés suivant un certain système ; les idées de religion, d'honneur et d'amour y sont tout à fait abstraites. Leurs rapports sont considérés comme définitifs et arrêtés d'avance ; chaque cas particulier doit s'y plier. Voilà qui est bien commode pour le poète qui n'a plus dès lors à se préoccuper de l'analyse et de la peinture préalable de ces idées[1].

Mais cette abstraction n'est pas ce qu'on a cru : la poésie espagnole ne cherche pas à magnifier des concepts aussi abstraits que l'honneur en général, la religion ou l'amour ; cette fausse interprétation a valu de nos jours à la littérature espagnole un enthousiasme qui ne lui revenait pas[2]. Ce qu'on y trouve, ce sont des lois sociales et bien précises, communes à tout un peuple ; cette communauté des idées générales est une des conditions essentielles de l'art. Tieck l'avait déjà affirmé dans la préface de son *Alt-Englisches Theater ;* Solger reprend ses théories sur la nationalité artistique et le conventionnalisme du grand drame espagnol. Cette simplicité de l'analyse, l'abondance de la langue, le dogmatisme du ton donnent à ce drame une allure épique, ou plutôt une tendance incertaine, tantôt épique et tantôt lyrique[3]. Le drame de Calderon sort donc des limites du genre ; aussi Solger a-t-il beaucoup de peine à l'enfermer dans ses définitions ; il ne condamne pourtant pas encore, mais ces restrictions valent déjà des critiques.

Sa pensée continue, grâce à une étude attentive du théâtre espagnol, à se développer, à la fois dans le

1. *Ibid.*, p. 174.
2. *Ibid.*, p. 175.
3. Lettre à Abeken, *Nachgelassene Schriften*, t. I, p. 574 (15 nov. 1817).

sens de sa doctrine générale, et dans le sens des idées de Tieck. Il y a entre ces deux esprits une singulière conformité de tendances qui aboutit aux mêmes formules, aux mêmes goûts et aux mêmes condamnations. Les théories de Solger sur le théâtre et en général sur le théâtre espagnol prennent corps autour des Conférences de G. Schlegel. La *Beurteilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1818) constitue le véritable testament critique de Solger [1].

Il travaillait à cette étude en avril, puis en mai de la même année. « J'aurai bientôt fini », écrivait-il à Tieck le 12 de ce dernier mois. Tieck vint le voir, presque malade, vers cette époque ; le 12 juin, le compte rendu était envoyé à la revue qui devait l'insérer, aux *Jahrbücher der Litteratur* [2]. Il fut donc terminé et mis au point sous l'inspiration directe de Tieck. De là, les rencontres d'idées et d'expression qu'on a pu signaler et qui tiennent moins à une influence exclusivement reçue par le survivant qu'à une très étroite et très féconde collaboration des deux intelligences.

L'article de Solger constate dès l'abord l'insuffisance de la critique de Schlegel. Son étude du théâtre espagnol est, dit Solger, trop étriquée ; on n'a guère de détails que sur Cervantes ; encore ces détails manquent-ils d'exactitude. G. Schlegel passe trop vite sur le théâtre du poète de la *Numance* ; cette œuvre eût mérité un examen plus attentif, à cause de la régularité de son plan et de sa ressemblance, peut-être

1. *Jahrbücher der Litteratur*, t. VII, p. 80-155 (de juillet à sept.). Reproduit dans les *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (hg. von Tieck und Raumer, Leipzig, 1826), t. II, p. 597 sq.

2. Voir, pour la composition de cet article, les *Nachgel. Schriften*, I, p. 726 sq.

moins inconsciente qu'on ne croit, avec les anciens.

Lope de Vega est l'objet, chez G. Schlegel, d'une mention trop rapide. Un poète qui exerça sur le théâtre de son temps une domination aussi exclusive, qui eut sur le goût de sa nation une influence aussi absolue, qui fut le prédécesseur de Calderon, a dans la littérature un rôle trop considérable pour être expédié en quelques lignes.

Quant à Calderon, Schlegel n'en étudia que les côtés les plus extérieurs ; ses discours ne renferment que des généralités sur le sentiment national en Espagne. Le critique dit bien que les principaux objets de ce drame furent la religion, l'amour et l'honneur ; il célèbre le charme de son style et la richesse de ses images. Mais il n'a point su découvrir les caractères profonds, secrets, mais essentiels de son drame : quelle est la place de Calderon dans l'art ? A quel point de vue s'est-il placé pour juger la vie humaine ? Quelle est la nature de sa philosophie ? de ses créations ? de ses caractères ? de sa composition et de son art ? Autant de questions que G. Schlegel ne s'est même pas posées, et que Solger cherche à résoudre, en évitant autant que possible de faire appel à son propre système et en embrassant, non pas le seul drame de Calderon, mais le théâtre espagnol tout entier.

Le point de départ de Solger est presque celui de Schelling : dans le drame, une mythologie est indispensable ; il faut entre l'idée et l'action qui la représente un rapport symbolique et constant. La mythologie du théâtre espagnol est une mythologie abstraite, formée par un système fortement construit de concepts généraux sur l'honneur, l'amour, etc., une mythologie définitive, qui a fixé une fois pour toutes jusqu'à ses détails mêmes et prétend résoudre d'avance une foule

de cas particuliers. Elle exige une foi absolue et se manifeste tout entière dans toutes les actions du drame ; elle se groupe autour de concepts déterminés : le droit et la vertu (*El mágico prodigioso*), le néant et la présomption de la sagesse humaine (*La vida es sueño*), le salut que nous assurent la religion et la foi inébranlable (*La devoción de la Cruz*).

C'est, sous une forme nouvelle, la thèse de 1817, la thèse même de Tieck, mais systématisée et approfondie, parfaitement cohérente et générale. De cette théorie, Solger dégagea les conséquences essentielles. Puisque les concepts sont fixés et bien arrêtés, toute cette recherche et analyse des plus intimes profondeurs de la nature humaine qui est si importante dans Shakespeare, est inutile et manque au théâtre espagnol. Toute la poésie des peuples méridionaux se tient dans le monde de la vie et de l'activité extérieures : les mystères des âmes profondes lui restent cachés. Leur théâtre n'a rien de psychologique.

Aussi laisse-t-il une grande marge aux combinaisons de l'art et de la technique dramatique : les collisions de ces concepts entre eux ou avec la réalité peuvent être diversement combinées ; tant dans la tragédie que dans la comédie, la poésie méridionale est pour une grande part l'œuvre de la raison et du calcul, et point du tout d'une imagination effrénée. Elle ne dépasse point les limites de son sujet ; elle ne vole point. Elle a par là quelque chose de froid et de sec. Ce sont toujours les mêmes données, les mêmes complications des mêmes concepts. De là une certaine monotonie, qui donne au drame l'apparence du conventionnel : « Il y a réellement quelque chose de conventionnel et même une grande âme, comme Calderon, ne sait pas toujours garder présente la vie intérieure, qui sert de base à

ces concepts »[1]. Les autres poètes espagnols sont encore plus caractéristiques à cet égard.

D'où vient à Calderon sa réputation de grand poète d'imagination ? C'est que l'abstraction même des concepts impose par contraste une évocation de la réalité particulière ; la matière doit donc recevoir les ornements les plus variés, se transfigurer par la variété, la plasticité, la richesse des images. La nature, la vie, la réalité matérielle servent donc à l'expression significative du concept. C'est ce qui développe une activité intense de la fantaisie ; ce drame où le concept se manifeste dans des tableaux particuliers et précis de la réalité vivante est un drame allégorique, « ce qui peut se prendre au sens ordinaire du mot et sans accepter la thèse personnelle du critique sur le symbole et l'allégorie »[2]. C'est lorsque l'objet signifié et l'image qui le signifie sont absolument distincts l'un de l'autre que domine manifestement l'allégorie. Le meilleur exemple en est le drame de Calderon.

Cette fantaisie n'est pas infiniment riche, car elle est aussi limitée que l'est le domaine même de l'abstraction et de l'allégorie. Aussi tombe-t-elle dans la manière. On ne saurait dire que Calderon en soit exempt ; ses images se répètent, ses types sont en petit nombre ; et leur arrangement devient souvent semblable à une mosaïque. Ce conventionnel et ce maniéré ont donné naissance à une technique artificielle, qui, chez des poètes moins grands et moins habiles, dégénère en « mécanisme »[3].

1. *Ibid.*, II, p. 602.

2. Les idées de Solger sur l'allégorie sont exposées dans *Erwin*, 1907, p. 218.

3. Une lettre de la même époque est plus précise encore. L'abstraction, écrit Solger à Tieck (*Nachgel. Schr.*, I, 706, 1er janvier 1819) est

Par quoi le théâtre de Calderon s'élève-t-il au-dessus des autres œuvres espagnoles? Par le contenu profond, par l'idée métaphysique qu'il exprime. *Das Leben ein Traum, Der wundertätige Magus, Die Andacht zum Kreuze*, partent d'une conception essentielle du monde, et représentent le néant dans lequel la vie réelle se résout par ses contradictions. C'est d'une pensée véritablement profonde que de découvrir que la vie et le rêve ont même valeur ; que la vie n'a de sens et de valeur que si elle est considérée comme rêve ; la sagesse et la prudence du vieux roi sont en définitive le véritable rêve. De cette philosophie se dégage une morale ; et c'est précisément cette morale qui a valu au poète tant d'admirateurs en Allemagne.

Mais on admire à faux la religion de Calderon. La religion ne tient chez lui pas plus de place que les autres grands sentiments de l'honneur, de l'amour, de la chevalerie, et appartient toujours strictement au sujet. C'est faire tort à l'artiste que de considérer son œuvre comme un document théologique. La *Dévotion à la Croix* aurait une conclusion assez fade si on voulait en tirer tout simplement comme leçon que Dieu, mû par une merveilleuse miséricorde, prend pitié même du plus grand criminel ; il y aurait là une thèse dangereuse pour toute religion si on voulait interpréter la pièce de façon plus littérale. C'est parce que cette pièce a été mal comprise qu'elle a trouvé des détracteurs et qu'elle a enthousiasmé à ce point les mystiques. La *Dévotion à la Croix* est une pièce allégorique et point mystique. Il y a plus de mysticisme dans Shakespeare

devenue allégorie, le conventionnel est devenu le maniéré ; de là la pauvreté habilement masquée de la matière et la monotonie des thèmes ; c'est pourquoi ses pièces ont toujours l'aspect de mosaïques, il peut reprendre indéfiniment les mêmes matériaux.

que dans Calderon. Et Schlegel a eu tort de tant vanter « l'enthousiasme religieux du poète espagnol » [1].

Cette critique devait dans la pensée de Solger servir d'introduction à une étude plus générale et plus approfondie de la littérature espagnole. Mais il mourut cette même année à l'âge de 39 ans, laissant une œuvre incomplète et, depuis, bien des fois calomniée. L'esprit de sa doctrine ne périt pas cependant tout entier ; Tieck pour sa part garda tout ce qu'il put d'une influence qui avait été féconde et définitive.

Dès 1816, il pouvait écrire à son ami : « Vous êtes l'interprète de mes idées et de mes pressentiments [2]. » Et quelque temps après : « J'ai en votre jugement sur l'art et surtout sur la poésie une confiance presque absolue [3]. »

Jusqu'alors, Tieck avait poursuivi un idéal exclusif. C'était l'art inspiré de J. Bœhme et de Calderon, ou plutôt ce qu'il appelait art, c'était le mysticisme. Solger lui dessilla les yeux ; et presque soudain, Tieck retrouva les conceptions esthétiques de sa jeunesse : « Me voici, s'écrie-t-il, revenu en cercle où j'en étais en 1798 [4] ! » On aurait tort de croire à un revirement total de tout son être ; ses idées continuent leur évolution régulière ; les théories qu'il émettait en 1811 au sujet de Calderon reparaissent plus tard sous d'autres formes ; mais c'est le point de vue qui a changé ; au lieu de considérer l'art du haut de quelques sommets, de Calderon en particulier, il étudiera Calderon du point de vue de l'art ; il reprend désormais contact

1. *Nachgel. Schr.*, II, 610. Solger se promettait de revenir plus tard sur ce sujet.
2. *Ibid.*, I, p. 411 (7 mai).
3. *Ibid.*, I, p. 500 (30 janv. 1817).
4. *Ibid.*, I, p. 683 (10 nov. 1818).

avec la vie, la réalité matérielle et grâce à Solger il admet sa valeur esthlétique ; désormais Shakespeare va grandir de tout ce que perd Calderon ; et Lope lui-même dispute à Calderon la deuxième place.

C'est exactement à cette époque que Tieck se remet ardemment à l'étude des Espagnols. « Je lis beaucoup de Calderon et des poètes espagnols tant que je peux [1]. » Les idées qui s'éparpillent dans sa studieuse correspondance avec Solger ont une très frappante analogie avec celles de son ami. Solger insiste sur ce qu'il y a d'allégorique et de maniéré dans le théâtre de Calderon. *La Sibylle de l'Orient*, écrit Tieck [2], « est absolument allégorique, et je me suis encore plus convaincu de ce caractère, depuis que j'ai lu beaucoup de ses autos sacramentales, qui sont souvent d'une grande hauteur poétique, mais parfois aussi pleins d'arbitraire, et quelquefois, surtout dans les Loas, d'une allégorie grossière ou même enfantine. Calderon, dit-il encore, est « un parfait maniériste, et dans sa manière il reste grand et imperfectible ». Calderon est « le maniériste le plus achevé — au sens favorable du mot — que je connaisse ; la nature, l'amour, la passion, la religion, et tous ces préjugés, grâce auxquels l'homme peut malgré toute sa raison rester homme, sont élevés au-dessus de leurs fondements naturels jusqu'à une gloire supérieure et ont, malgré leur caractère arbitraire, une admirable profondeur et une jeune ardeur, et par là se soumettent à un ordre de lois différentes, sinon supérieures [3]. » La pensée de Tieck n'est point claire, ni bien dite ; mais il faut voir ici l'influence de la terminologie et des théo-

1. *Nachgel. Schr.*, I, 696 (17 déc. 1818).
2. *Ibid.*, I, 683, 10 nov. 1818.
3. *Ibid.*

ries de Solger ; Solger avait emprunté à Tieck ses goûts littéraires et nombre de ses thèses ; mais il les avait élargis et refondus dans les formes de son système. Tieck à son tour reconnut dans le système de Solger le point de vue central, autour duquel convergeaient toutes ses idées, au nom duquel il allait désormais faire l'examen de sa conscience et réorganiser son esthétique personnelle.

Tieck trouva donc auprès de son ami à la fois un encouragement et des avertissements. Désormais, il allait être séduit et contrarié par l'art du poète espagnol ; mais loin de se plaindre de ces incertitudes, il en savait la raison et s'en félicitait ; il n'eut pas de remords à chanter les louanges de Calderon :

... Und Calderon, den Kränze bunt umglühen,

dit un poème à G. Schlegel[1]. Son étude passionnée du théâtre espagnol lui découvrait enfin autour de Calderon des poètes distingués, lui apprenait la valeur insoupçonnée de Lope de Vega. En face de cet admirable spectacle d'art, Tieck avait désormais les points de vue définitifs, la doctrine sereine et solide qui lui permettait de fonder ses jugements et allait lui donner l'audace de la critique.

1. *Gedichte*, Dresden, 1821, t. II, p. 93.

VI

Le livre sur le théâtre espagnol

(1819-1840)

La physionomie de Tieck critique est, au milieu des critiques romantiques, complètement originale. Ce fut un érudit studieux et patient, moins préoccupé des principes dominants que de la recherche scrupuleuse; ce fut un homme de bibliothèque. Ses propres collections, surtout ses collections espagnoles étaient admirablement riches. Sa bibliothèque (vendue en 1849)[1] contenait des recueils généraux sur la littérature, en particulier sur le drame espagnol, l'édition de Böhl de Faber, celle d'Ochoa, le *Spanisches Theater* de Zachariæ et Gärtner (1770-1771), mais surtout les recueils complets de Lope et d'autres poètes. C'est ainsi qu'on trouve, dans son catalogue, de Lope : la *Colección de sus comedias*, publiée de 1604 à 1647 (n° 2817)[2] et plusieurs

1. Cataloguée dans : *Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck qui sera vendue à Berlin, le 10 décembre 1849 et jours suivants par MM. A. Asher et comp.*, Berlin, 1849 (7930 n°s).

Après cette vente, du reste, Tieck réunit une nouvelle bibliothèque, pour laquelle le roi Frédéric-Guillaume IV lui donna des éditions espagnoles extrêmement précieuses qu'il avait achetées lors de la vente de la première collection (Cf. Köpke, *L. Tieck*, etc., II, p. 133 sq.).

2. Ticknor, trad. Magnabal, t. II, p. 567, signale la vente de ce même exemplaire (le 7e connu, dit-il).

autres éditions, celles de Bruxelles, 1611 (2819), Madrid, 1776 (2820), la traduction allemande de 1820 (2844), celle de Malsburg, 1824 (2846), de Richard, 1828 (2845).

De Calderon, Tieck possédait divers tomes des éditions de 1637-1684, tomes II à VIII (n° 2456), de 1760-1763 (2457), de J. G. Keil (2458), la deuxième édition de Gries (2462), d'Eichendorff (2463); de Moratín (2693, 2694, 2695, 2696, 2799); des œuvres de Diamante (2574), de Rojas Zorilla (2760-1), de Moreto (2698, 2699), d'Alarcón (2419), de Tirso de Molina (2678), d'Aug. de Rojas (2758) avec notes marginales de Tieck, un volume de Hohenthal contenant *Los Bandos de Verona* de Rojas et *Los Castelvines y Monteses* de L. de Vega (n° 2761, contenant des notes et une notice de Tieck sur les éditions dont l'auteur s'est servi), etc., un nombre considérable d'éditions séparées, de comédies espagnoles des poètes les plus réputés comme les plus obscurs (après le n° 2801)[1].

Tieck avait aussi toute une bibliothèque érudite d'ouvrages bibliographiques et critiques, le *Pasatiempo crítico* de Böhl (2461), Fr. W. V. Schmidt, un catalogue de comédies en plusieurs parties, ainsi décrit sous le n° 2802 du *Catalogue* : *Catálogo de comedias de los mejores ingenios de España 4 to 1681. Indice general alfabético de todos los títulos de Comedias antiguas y modernas y de los Autos sacramentales*, etc. 1° Madrid, 1735. *Teatro Español* por Don Vic. Garcia de la Huerta. *Cat. alf. de las Comedias.* Madrid, 1785. *Catal. de las comedias Españolas*, 2 vol. « Les trois premiers, ajoute le *Catalogue*, sont intercalés et complétés à la main par M. Tieck, les deux derniers sont entièrement manuscrits par le même et renferment des notices bibliographiques et littéraires fort curieuses recueillies pen-

1. *Catalogue*, p. 117 sq.

dant plus de quarante ans par ce savant célèbre. »

Les notes prises sur les ouvrages mêmes de sa bibliothèque, les feuillets inédits de la Bibliothèque de Berlin et qui sont les débris des nombreuses fiches réunies au cours des pérégrinations bibliographiques de Tieck [1], enfin les jugements épars dans les articles critiques et la correspondance sont autant d'éléments d'un ouvrage sur la littérature et en particulier sur le théâtre espagnol, que Tieck projeta et peut-être même commença et auquel l'encourageaient ses amis. « Où en est votre livre sur le théâtre espagnol ? Escribáis, escribáis ! » disait Malsburg [2]. Tieck n'était pas à court de bonnes intentions, mais il avait perdu la belle ardeur de ses débuts ; aussi bien lui manquait-il, comme pour Cervantes, l'information scientifique qu'il sentait nécessaire. Ses idées sont commandées moins par l'impartialité d'une étude objective que par le développement de son intelligence et de ses goûts littéraires.

Tieck est un critique original, parce qu'il apporte dans ses études littéraires ses goûts les plus intimes et ses idées générales. Il avait été, dès son premier commerce avec Calderon, tourmenté par une grande crise

1. C'est en 1911 que j'ai pu, grâce à la complaisante autorisation du Directeur de la section des Inédits, consulter ces notes (déjà signalées par A. Hauffen, *Zu Tiecks Nachlass* dans *Archiv für Litteraturgesch.* de Schnorr von Karolsfeld, XV, p. 321) qui se trouvent à la Königliche Bibliothek de Berlin sous le titre : *Tiecks Nachlass*, n° 9738. L'écriture de ces notes, nerveuse et souvent illisible, ressemble à celle des lettres écrites vers 1840.

Tout n'est pas également intéressant dans ces notes ; il y a des analyses de pièces fragmentaires ou à peine indiquées, des bouts d'observations qui devaient évoquer chez l'auteur des développements tout entiers, mais sont pour nous parfaitement insignifiantes. De plus, quelques passages ne sont qu'une indéchiffrable sténographie, la plus ingrate de la collection berlinoise des papiers posthumes de Tieck.

2. Holtei, *Briefe*, *l. c.*, p. 301 (7 juin 1821).

catholique, qui avait attiré son attention sur le caractère puissamment religieux du drame espagnol ; aussi lui attribuait-il une origine religieuse. « La plus ancienne forme du théâtre, dit-il, identique dans l'ensemble, est née du mystère [1]. » En Espagne surtout, où moines et prêtres peuvent assister sans scandale aux représentations, la foi chrétienne put inspirer le théâtre et créer une puissante tradition de littérature pieuse. De là, les autos ; de là aussi dans le drame moderne, spécialement en Espagne, une forme particulière qui est précisément celle du mystère.

Cependant, le point de vue religieux cesse dans la dernière moitié de sa vie de dominer sa pensée ; Tieck se détourne de ses mystiques et de ses amis catholiques. Il revendique malgré tout le droit d'admirer encore les poètes espagnols, d'aimer sérieusement et de toute son âme Calderon et les madones de Raphaël sans croire aux formes et aux rites du catholicisme [2].

En suivant l'évolution du drame espagnol, il rencontre ses nouvelles métamorphoses ; le théâtre est devenu pastoral ou comique et se compose de motifs peu variés, où caractères et personnages revenaient souvent et toujours les mêmes [3]. Tel était l'état de la scène avant Cervantes. Quoi qu'il en soit, ce théâtre, si primitif fût-il, était plus avancé que le théâtre anglais de la même époque [4]. « Depuis deux siècles et demi les Espagnols

1. *Kr. Schriften*, I, 247 (1823). Tieck promet sur ce point de plus amples développements qu'il réserve pour son ouvrage d'ensemble — jamais publié — sur Shakespeare.

2. *Schriften*, t. XI. *Vorbericht*, p. LXXI (1829).

3. *Kr. Schr.*, I, 330 (1817).

4. *Schriften*, t. XVIII. 76. Ailleurs (*Krit. Schriften*, I, 328, 1817). Tieck déclare que le plus ancien théâtre naquit en Angleterre, où fleurissait pour la première fois une vraie et originale culture. « Presque aussi ancien, ajoute-t-il, est le théâtre espagnol. »

possèdent une véritable scène nationale [1]. » Tout spectateur qui entre dans la salle reconnaît sans hésitation ce qu'il a devant lui. C'est un théâtre, dit encore Tieck, tout a fait localisé dans le temps et l'espace, et l'historien lui-même peut lire dans le drame espagnol la situation du peuple, ses rapports avec le roi et les prêtres ; le théâtre espagnol lui apparaît donc comme un excellent document historique. Est-ce influence de son ami Raumer ? Est-ce plutôt le développement logique de ses propres idées de 1811 et de la tradition générale du romantisme ? Les romantiques eurent le culte de tout ce qui est indigène et suivant la leçon de Herder, suivant aussi l'inspiration nationale qui souffla autour d'eux pendant les guerres de l'indépendance, ils se passionnèrent pour les originalités nationales des divers peuples. Tieck à son tour considère la littérature comme une image de la culture qui lui donne naissance, et s'intéresse à ce qu'elle a de caractéristique et d'irréductible. Chaque poésie a un esprit propre, qui domine, organise et pénètre toutes les œuvres ; le drame espagnol a aussi cette inspiration générale. « Les poètes, dit Tieck [2], formèrent une école, et, quelle que fût la diversité des sujets : événements politiques, légendes, intrigues de cour, meurtres, miracles, histoire véritable, aventures comiques, tout était, du vivant de Lope déjà, soumis à une forme déterminée, qui ordonnait même les éléments les plus rebelles et les plus étranges, et qui lui donnait, grâce à son style conventionnel, une certaine grâce. » Lorsque ce théâtre devint poésie de cour, tout était déjà si fermement établi et consacré par la tradition et tant de grands talents, que le carac-

1. *Kr. Schr.*, I, p. 197.
2. *Ibid.*, II, p. 328 sq. (1831).

tère de cette poésie ne subit aucune altération nouvelle. Le théâtre espagnol est donc un théâtre unique, tout plein de l'âme espagnole et de la vie même des temps qui l'ont créé.

Qu'est-ce qui caractérise ce drame ? C'est, dit Tieck, le conventionnel. Les sentiments généraux de l'humanité y prennent une teinte espagnole. « On est convenu, une fois pour toutes et définitivement de ce que sera la foi, la religion, l'hérésie, l'honneur, la royauté, l'esprit chevaleresque, la galanterie, l'amitié, l'amour, le caractère, la plaisanterie, la grâce, la nature même et les couleurs qu'il faut pour peindre la lumière, la mer, les fleurs, la montagne et les bois [1]. » La thèse ébauchée par Tieck dès 1811 et développée par Solger, s'affirme donc de nouveau. Mais le critique trouve désormais le rapport profond qui unit ce caractère du drame espagnol au tempérament national. Les héros de ce théâtre sont dominés et guidés par leurs préjugés sociaux, plus forts que tout, plus forts que l'humanité même, cette convention invariable, cette galanterie artificielle et cet artificiel sentiment d'honneur, des coutumes et un esprit de cour qui souvent choquent la nature [2]. L'élément conventionnel n'est point superficiel, mais s'unit intimement au ton fondamental. Tieck ne le condamne donc pas, mais il est manifeste qu'il aime mieux la belle et libre nature d'autres poètes. En tout cas, il s'accorde pleinement sur ce point avec Gœthe, son maître.

Qu'a donc ce théâtre de plus que les autres scènes latines ? A côté de cette tradition rigoureuse, règne dans le drame espagnol la liberté la plus large. Aucune règle de vérité historique : tout, même l'antiquité la

1. *Ibid.*, II, p. 329.
2. *Dramatische Blätter*, III, p. 75.

plus reculée, même la solitude des montagnes, les terribles bandes de brigands, est rapproché de nous, transporté dans le temps présent et mis en harmonie avec ce qui nous entoure : tout se passe sur un même plan, tout près des spectateurs [1]. Aucune règle aristotélicienne, ni de lieu, ni de temps : il se moque des pédantesques exigences des faux savants. C'est une fâcheuse doctrine que l'illusion dramatique ; les Espagnols s'en désintéressent. En Espagne, le spectateur voit toutes sortes de peuples, d'événements étrangers, des effets extraordinaires, sans oublier un instant ni lui-même, ni son pays, ni ses mœurs [2]. Ainsi la vie et l'âme de l'Espagne absorbent même les éléments les plus divers et donnent à tous la marque caractéristique de la race. C'est le résultat combiné du double principe, convention et liberté, sur lequel repose tout le théâtre espagnol.

Aussi le poète n'a-t-il pas besoin d'analyser et de justifier longuement les motifs ; les événements sont acceptés comme ils sont donnés, la logique de l'action est souvent un défi à la raison, le dénouement n'est pas moins arbitraire que le reste [3]. Le rythme de l'action dramatique n'est pas chez les Espagnols le rythme ordinaire du drame et de la vie : la pièce espagnole s'ordonne en antithèses symétriques ; la trame et le style même sont tout en contrastes [4]. Voilà ce qui donne à ce drame son caractère artificiel : il est l'œuvre surtout d'une subtile dialectique, d'une raison artiste [5], et du bon sens.

1. *Kr. Schr.*, II, p. 329.
2. *Ibid.*, II, p. 196, sq.
3. *Ibid.*, II, p. 184.
4. *Ibid.*, IV, 185 (1827) et II,328.
5. *Ibid.*, II, 329.

Cependant le ton fondamental de ce drame espagnol est romantique : c'est un conte et c'est de la vie réelle [1]. Chacune des bonnes pièces de Lope est conduite comme un conte plein d'une haute poésie ; même les choses les plus ordinaires de la vie y sont enveloppées de poésie, d'idéal, de féérie et d'enthousiasme [2].

Tieck voit dans le théâtre de Lope et de Calderon cette dualité singulière qui montrait dans l'âme romantique les exigences d'une raison puissante et subtile en conflit avec les essors les plus insensés d'une imagination insatiable et d'une irrésistible sensibilité. Sa critique reste donc, malgré le ton objectif qu'elle recherche, inspirée par les thèses personnelles et les sentiments littéraires du poète.

Comment cet antagonisme profond peut-il être dénoué ? L'art espagnol est un art allégorique. Ce qui caractérise son théâtre, c'est précisément cet allégorisme poétique, qui résout en rêve et en vision la vie tout entière au lieu de lui donner une expression exacte et précise ; il conduit notre imagination au bord de l'abîme, où se reflètent mystérieusement l'éternité et le néant ; parfois aussi, il produit des choses insipides et ineptes [3].

Par là les drames de l'Espagne, ses autos en particulier, rappellent étrangement les mystères [4]. Miracles, légendes, messes, services religieux, apparitions du Christ ou de sa mère ne sont pas rares ; tout est au ser-

1. *Ibid.*, II, 196.
2. *Ibid.*, II, 329 sq.
3. *Ibid.*, t. IV, p. 184. Cf. *Schriften, Vorbericht zur 3. Lieferung*, t. XI, p. XXIV. « Calderon et beaucoup de poètes espagnols sont allégoriques et glissent assez souvent jusque dans l'allégorie froide, dans la sèche personnification de l'idée. »
4. *Ibid.*, I, p. 247, II, 313, IV, 154.

vice de la religion populaire, et la légende s'est ouverte à tous ses souffles.

Les autres genres, tragédies bourgeoises, pièces mythologiques, pièces historiques, pièces politiques et comédies ont plus ou moins le même caractère : ce qui donne à l'œuvre son unité, c'est une pensée, qui peut lui être extérieure et que beaucoup de modernes nomment Idée. C'est donc partout la même inspiration allégorique ou symbolique, qui avait déjà inquiété le critique du *Phantasus* et avait surtout frappé Solger.

Mais Tieck a, depuis, poussé son enquête, il ne s'en tient plus aux généralités audacieuses et superficielles. Il a assis ses idées littéraires sur une esthétique puissante et affermi ses jugements. Il a appris de son ami à dissocier l'idée et la réalité, à les distinguer nettement, et d'autre part à les rapprocher de nouveau et chercher les termes de la conciliation nécessaire. La critique que Solger appliquait au *Fortunat*, Tieck l'appliquera désormais aux œuvres étrangères; et tous ses points de vue s'en trouveront tout ensemble élargis et renouvelés.

En même temps que les œuvres de Lope et de Calderon, Tieck étudiait le drame des autres littératures, et fut aussi conduit à des rapprochements qui l'aidèrent à éclairer encore davantage ses idées. Il n'ignora pas le théâtre grec ; Euripide surtout plut à son goût un peu décadent ; il aimait chez lui ce qu'il a de moderne, quelque manière, la liberté d'allures. Il trouvait chez les Grecs quelque convention [1], d'interminables récits [2], le mélange des trois éléments poétiques, et en particulier beaucoup de lyrisme [3]. « Calderon et l'Es-

1. *Kr. Schr.*, I, 223.
2. *Ibid.*, II, 195.
3. *Ibid.*, II, 194

pagne forment en quelque sorte le pendant de l'antiquité grecque, car ils cherchent comme elle à réunir des éléments qui semblent s'opposer [1]. »

Tieck fut surtout un fervent admirateur du drame anglais; il étudia passionnément Shakespeare, ses prédécesseurs et contemporains, et dédia à leur souvenir traductions, études et nouvelles. Il eut bien des fois l'occasion de comparer le théâtre anglais au théâtre espagnol, et s'appliqua à comprendre mieux l'un par l'autre. Le parallèle qu'il avait à peine ébauché en 1811 se développe et s'agrandit; Tieck se préoccupe surtout de noter les divergences. Le drame anglais, dit-il, vise avant tout à la vérité individuelle des caractères, à la logique dans le développement de l'action, à la minutie de l'explication psychologique, à l'ingéniosité du plan et de l'architecture; au contraire le drame espagnol est remarquable par la finesse dialectique, poussée souvent à l'extrême, par l'allégorisme et l'évocation des forces les plus secrètes de la fantaisie [2]. Où est l'art suprême ? Il semble que les préférences du critique aillent à l'art de Shakespeare : « Ce qui peut, dit-il, faire paraître l'anglais prosaïque, c'est précisément ce qui fait vraiment sa poésie [3]. » Shakespeare crée sans cesse des œuvres également originales; Calderon et tous les poètes de sa nation au contraire se repètent indéfiniment. Le drame anglais n'a pas cette galanterie et ce point d'honneur artificiel, ces mœurs et ces sentiments du monde de la cour, qui sont des préjugés du moment, mais heurtent à la fois la vérité et la poésie et blessent nos sentiments humains eux-mê-

1. *Ibid.*, IV, 152 (1827).
2. *Ibid.*, IV, 182.
3. *Kr. Schr.*, II, 197.

mes [1]. Shakespeare est exempt du conventionnel du théâtre espagnol [2]; il n'a pas non plus de ces récits qui n'en finissent plus et qui sont souvent presque indépendants du reste. Il y a là une différence de races : ce qui est le plus essentiel aux yeux de l'Allemand ou de l'Anglais est considéré par l'Espagnol comme secondaire; par contre, ce qui est pour l'Espagnol vraie poésie et vrai drame est pour l'Allemand irrévocablement étranger. C'est dans le comique que l'Espagnol reprend l'avantage : l'Anglais, qui ne sépare pas le comique et le sérieux, a souvent, au plus fort de la passion, quelque chose de bizarre qui fait presque rire; le drame espagnol au contraire isole le tragique et le comique, et quoique l'ironie du poète plane parfois sur les scènes farouches et violentes, ses figures n'en gardent pas moins leur sublime et pure poésie [3].

Quoi qu'il en soit, et quelques réserves qu'il fasse au sujet de la Comédie espagnole, Tieck professa pour elle une admiration soutenue et enthousiaste. Ce fut pendant longtemps Calderon qui lui sembla le plus pur représentant de ce drame; aussi est-ce à Calderon qu'allèrent d'abord ses hommages passionnés. Pourtant, Tieck ne méconnut pas Lope; il posséda, chose rare de nos jours, la collection complète de ses comédies, et s'intéressa vivement à cette œuvre immense et hétérogène. Lope de Vega est-il plus grand que Calderon? Dès 1818, dans sa correspondance avec Solger [4] se manifestent des incertitudes. « Lope, dit notre poète, est peut-être supérieur à Calderon, mais il n'a fait presque aucune, peut-être aucune œuvre parfaite. » Dès lors, il

1. *Dram. Blätter*, III, p. 73.
2. *Kr. Schr.*, II, 331.
3. *Ibid.*, IV, 132.
4. *Nachgel. Schriften*, I, 696.

tient Lope pour un grand poète [1], pour un écrivain richement doué [2], et surtout pour le créateur de la scène espagnole [3]. « Le théâtre espagnol fut fondé par Lope de Vega, presque aussitôt que le théâtre anglais. Ce grand poète a produit des œuvres dans presque tous les genres possibles. Des scènes de la vie bourgeoise, qui rappellent par leur conception le genre de Goldoni, les contes les plus étranges, des aventures héroïques, des événements politiques, des légendes religieuses, des affaires de meurtre, des apparitions, des comédies où prédominent tantôt l'étude des caractères, tantôt l'intrigue, ici des passions, là des hasards singuliers, tout est d'une si surprenante diversité qu'on trouverait à peine des ressemblances entre ses pièces. [4] » Malgré tout, Lope n'est pas comparable à Shakespeare : « Je ne veux en aucune manière le mettre à côté de Shakespeare [5]. » On l'a nommé le Shakespeare espagnol ; c'est que probablement on ne sait pas tout ce qu'a d'original le poète britannique. Ce que Lope a de Shakespearien, c'est précisément ce qui est commun à toute l'époque. Les Allemands ont été, dans Shakespeare, surtout frappés de ce qui n'est pas conforme à l'art français : violation constante des trois unités [6], la passion, le mélange du tragique et du comique ; beaucoup n'ont pas d'autres critères. Tout cela se retrouve sans doute dans Lope, mais au fond, Lope et Shakespeare, la scène anglaise et la scène espagnole, sont diamétralement opposés. Tandis que Shakespeare en impose à Tieck par

1. *Kr. Schr.*, IV, 182 et *Ges. Novellen*, X, p. 350,
2. *Ibid.*, II, 380 (1834).
3. *Ibid.*, II, 329.
4. *Ibid.*, IV, 182 (1827).
5. *Dram. Blätter*, t. II, p. 99.
6. *Kr. Schr.*, IV, 182 sq.

sa profondeur, ce qu'il admire le plus dans Lope, et ce qui lui semble manquer à Calderon, c'est précisément la grande naïveté [1], ce qu'une note encore inédite appelle : Natur, Wahrheit, Gegenständlichkeit. Tieck a rompu avec le mystique idéalisme, avec les beaux dédains d'une certaine école pour la réalité, et Lope lui offre un des plus admirables exemples de cet art vivant et pittoresque. Dès 1818, Tieck était donc arrivé à une conception que Grillparzer, son ennemi le plus ardent, ne devait énoncer que beaucoup plus tard [2]. Cette rencontre des deux antagonistes prouve que leurs esprits étaient moins inconciliablement opposés qu'ils l'ont cru. Tieck avait le sentiment et le goût de la saine et large nature, de la vie et de la réalité, mais ce fut une âme compliquée, où les tendances les plus contradictoires se supportèrent assez bien, et qui garda précieusement, à côté du réalisme nouvellement conquis, toutes sortes d'éléments de ses anciennes conceptions idéalistes, les anciens dieux dans le temple des nouveaux. De là, ses hésitations et ses réticences. Il n'ose pas préférer expressément Lope de Vega ; non qu'il ait eu peur des partialités caldéroniennes des autres romantiques, mais parce que son propre goût ne savait prendre parti, ni condamner ce qu'il avait aimé.

Il rencontra Lope dans nombre de ses excursions à travers la littérature, et ne manquait guère l'occasion de manifester sa connaissance du poète espagnol. C'est ainsi qu'il citait les *Autos* de Lope [3], avec leurs *Loas*, le *Nuevo mundo*, qui n'a point su donner à ce sujet un

1. *Nachgel. Schriften*, I, 683, 10 nov. 1818.
2. Voir *Grillparzers sämmtl. Werke*, éd. Moritz Necker (Hesse, Leipzig), t. XIII, p. 11 (1837). Cf. aussi : A. Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, p. 18.
3. *Kr. Schr.*, II, 80 (1827).

peu ingrat d'intérêt et de vivacité dramatiques [1], *La Fuerza lastimosa*, qui est l'histoire d'Alarcos [2], *La Cloche d'Aragon*. Les papiers inédits de Tieck contiennent divers jugements sur des pièces de Lope [3] : *La Niña de plata*, *La Dama melindrosa*, *El Mayorazgo dudoso*. Ces notes de Tieck ressemblent étrangement aux analyses où Grillparzer écrivait au jour le jour ses appréciations sur les pièces espagnoles. C'est tantôt un simple résumé de l'intrigue : la *Niña de plata* est contée assez minutieusement. « La pièce, ajoute Tieck en terminant, est des médiocres de Lope, mais elle renferme certaines grandes beautés [4]. » Tantôt au contraire, comme pour la *Dama melindrosa*, l'analyse littéraire prend une grande place ; Belisa est « geziert, furchtsam, launisch », le tout avec exagération ; « les caractères ne sont pas plus intéressants que l'intrigue, et le dénouement est possible à chaque moment, l'intérêt ne progresse pas, et au fond, tous les personnages sont des figures comiques ». Bien que cette comédie soit beaucoup plus faible que la précédente (*La Dama boba?*), elle n'en est pas moins remarquable [5]. *El Mayorazgo dudoso* est, d'après Tieck, assez invraisemblable et manque d'intérêt dramatique ; les caractères n'existent pas, celui du roi moins que les autres ; les aventures ne sont pas motivées ; les grandes scènes, comme la reconnaissance

1. *Ibid.*, IV, 382.

2. Cf. *Ges. Novellen*, X, p. 350.

3. Classés parmi les papiers inédits de Tieck de la Königliche Bibliothek de Berlin, *Tiecks Nachlass*, 9738, n° 13.

4. Cf. Grillparzer, *Sämmtl. Werke*, t. XIII, p. 130 : « Très bonne pièce, sauf une scène, qui est malheureusement la scène principale de l'action. »

5. Grillparzer, *Sämmtl. Werke*, t. XIII, p. 139 (*Los melindres de Belisa*) n'aime pas davantage le caractère de Belisa, qu'il appelle une sotte entêtée, mais admire beaucoup les scènes où se manifeste sa pruderie.

du prisonnier et de son fils, ne produisent pas leur effet; le dénouement n'est pas satisfaisant. Ce n'est pas une des meilleures pièces de Lope ; elle contient cependant des grands traits puisés dans la vie ordinaire. « Si on en excepte le début, elle est presque bâtie comme une nouvelle et a tout à fait le caractère nouvellistique » [1]. Nous n'avons malheureusement pas l'opinion de Tieck sur les meilleures comédies de Lope. Mais on peut conclure de ces fragments de critique que Tieck demandait au poète espagnol la vérité individuelle des caractères et l'intérêt dramatique des situations, une intrigue fortement construite. Lope lui apparaissait comme un génie mal éclairé [2], peu instruit de l'art véritable et des lois mêmes du drame, mais puissant et extraordinairement doué, riche et varié, plus admirable par l'ensemble de ses œuvres que par la perfection de quelques-unes, grand poète, mais pauvre artiste.

Autour de Lope se groupent d'autres poètes dramatiques de valeur. Cervantes [3], si grand par ailleurs, ne fut pas un rival dangereux ; sa critique de Lope, quoique insuffisante, est intelligente, mais il ne put, comme d'autres, comme Ben Jonson, jeter dans la balance ses

1. *Ibid.*, t. XIII, p. 53 sq. : « Le début est excellent. Personnes et événements sont individualisés. Une jalousie de femme dans la première scène, que Molière lui-même n'eût pas mieux écrite... A partir de là tout devient général et insignifiant. »

2. « L'*Arte Nuevo*, dit Tieck, est la chose la plus inepte (das Abgeschmackteste) qu'il ait jamais écrite : trop drôle pour être prise au sérieux, trop raide pour être une plaisanterie. » Lope y célèbre Horace, Aristote et les règles qu'il admet, preuve qu'il n'avait pas conscience de sa propre grandeur : « Heureux fut-il que son génie ait dépassé ses idées, car il n'aurait dans cette voie, produit que les plus fades et les plus méprisables pièces de théâtre. » (*Kr. Schriften*, III, 246 et *Dram. Blätter*, t. II, p. 100.)

3. *Krit. Schriften*, IV, p. 246.

propres œuvres théâtrales. *Los Baños de Argel*, qui est une des meilleures, manque de composition et d'art ! Des autres pièces, Tieck ne souffle mot.

Sur Montalván, Tieck n'a point dit sa pensée dans ses ouvrages critiques ; mais une note manuscrite témoigne de peu de sympathie. La pièce *Como amante y como honrada* est « prolixe, presque sentimentale ; le malentendu est poussé à l'extrême ; tout est développé jusqu'au bout ; et pourtant elle n'excite aucun intérêt, car on prévoit la solution à tout moment... ; ni naturel, ni vérité, ni poésie. Comme nous sommes loin de Lope ! Comme on se rapproche déjà terriblement de Calderon, mais sans trouver la délicatesse ni la langue de celui-ci ! »

Mira de Mescua n'est pas, comme le veut Bouterwek[1], un successeur et disciple de Calderon, car il était déjà connu et estimé au temps de Cervantes. C'est plutôt le contraire qui est vrai ; *La Dévotion à la Croix* a manifestement emprunté son plan et divers détails à l'*Esclavo del Demonio* ; des passages entiers ont été presque textuellement reproduits par Calderon.

Tirso de Molina ne semble guère avoir occupé notre critique ; il avait, dit-il, de bonne heure deviné que le *Don Juan* du théâtre des marionnettes n'est pas celui de Molière et des Italiens. Ce n'est que plus tard, quand il étendit ses lectures espagnoles, qu'il découvrit le véritable original dans Tirso[2].

1. *Kr. Schr.*, II, 80. En réalité, Bouterwek, *Geschichte der span. Poesie und Beredsamkeit*, p. 531 est moins affirmatif que le déclare Tieck : « Il aima mieux la manière plus grossière de Lope que le genre plus délicat de Calderon. » Grillparzer, par contre, *Sämmtl. Werke*, t. XIII, p. 63 fait expressément de Mira de Mescua un imitateur de Calderon, et de la pièce *El esclavo del Demonio* une imitation de la *Devoción de la Cruz*.

2. *Ges. Novellen*, t. V, p. 197.

Mais au centre de ses admirations espagnoles resta toujours Calderon. Tieck l'avait quelque temps aimé avec une exaltation exclusive ; toutes ses puissances de romantisme et d'idéal avaient trouvé dans la poésie de l'Espagnol une merveilleuse expression, et il avait dressé Calderon sur le plus hautain pinacle de l'art, plus haut même que Cervantes et que Shakespeare. Mais lorsque ses yeux se rouvrirent au monde réel et que tombèrent presque soudain les voiles mystiques qui troublaient sa vision artistique, il admit enfin d'autres sympathies, et fit descendre Calderon de quelques degrés. A Solger il écrivait dès 1818 : « Cet esprit est une des plus singulières apparitions de la littérature[1]. » En 1822, il l'appelle le « délicat Calderon »[2] ; en 1827 ; il déclare qu' « il est impossible de ne pas admirer la perfection de ses œuvres immortelles »[3] ; en 1828, le poète espagnol est toujours « admirable »[4]. Mais les restrictions sont graves. Il se demande parfois si Calderon est vraiment plus grand poète que Lope. « Papa, pouvait écrire Dorothée en 1822, n'aime plus Calderon comme autrefois[5]. » Et quand, en 1824, Tieck dénombre les plus grands poètes modernes, il cite : Camoëns, Cervantes, Dante, l'Arioste, Shakespeare et Gœthe, et point Calderon[6]. Quand, en 1828, il essaie de définir l'idéal de l'art, il en exclut encore Calderon. La perfection absolue exige l'inspiration qui pénètre et saisit les réalités individuelles : « Dans cette sphère de la suprême perfection, Cal-

1. *Nachgel. Schriften*, I, p. 683 (10 nov.).
2. *Krit. Schriften.*, IV, p. 15 (*Dram. Blätter*, III, p. 72).
3. *Ibid.*, IV, p. 185. Cf. encore II, 380 (1834).
4. *Ibid.*, II, p. 151.
5. Notes inédites de la Königliche Bibliothek de Berlin, *Tiecks Nachlass*, n° 76. La lettre de Dorothée n'est pas datée, mais elle y annonce le 5e volume de Gries, qui parut en 1822.
6. *Krit. Schriften*, II, p. 187.

deron ne trouve point de place, bien qu'il s'en approche beaucoup »[1]. Il semble que ce soit là la conclusion définitive du critique allemand. Calderon est un grand génie, mais qui a eu des défauts considérables, et ne saurait être admiré sans réserves. Pas plus que Lope, on ne peut le comparer à Shakespeare, dont il est tout au plus un cousin « à la mode de Bretagne »[2]. Mais, plus que Lope, Calderon est le parfait représentant de la scène espagnole, dont il a toutes les grandeurs et les faiblesses. Aussi est-ce à propos de Calderon que Tieck donne les caractéristiques les plus profondes et les plus intéressantes du théâtre espagnol tout entier.

Tieck prend position contre la critique caldéronienne de son temps. On a, dit-il, beaucoup célébré l'ardeur et la violence de ses passions méridionales ; en réalité, ces explosions sont plus calculées qu'on ne croit ; tout, chez lui, même le sentiment, est conçu suivant une certaine norme. Shakespeare et Gœthe ont plus de profondeur et vont davantage au cœur[3].

On a de même exagéré l'enthousiasme religieux de Calderon, sa religion n'est ni sereine, ni douce, ni simplement pieuse ; c'est l'effroi mystérieux devant le divin, le frisson d'épouvante qui passe dans le sublime. Il y a en réalité une forme supérieure du christianisme, qui préserve la foi sans anéantir l'homme et sans supprimer la liberté. « Shakespeare n'est pas moins croyant, il l'est même plus, car s'il ne fait pas, comme Calderon, de la religion le sujet apparent de ses drames, elle

1. *Ibid.*, II, 257. Dans *Das alte Buch* (1834), Tieck conte que l'inspiration d'Obéron a salué en Espagne surtout Cervantes, Camoëns, Lope et Calderon, et a touché en Allemagne l'auteur de la *Genoveva* et de l'*Octavianus*.

2. *Ibid.*, II, 249 (en français dans le texte).

3. *Ibid.*, II, 185 (1827).

n'en agit pas moins dans son théâtre comme la force profonde et secrète de la pensée [1]. »

Mais c'est précisément cette conception fatalistique de Calderon qui lui a valu la plupart de ses admirateurs. « Beaucoup exigent que l'esprit manifeste sa présence par des effets fantasmagoriques ; le divin, Dieu et la foi en Dieu doivent inspirer l'épouvante. » Cette intervention du ciel, cette puissance du destin ont été mises en scène par Calderon, et c'est là souvent ce qui fait sa grandeur. Cet élément du sentiment religieux apparaît dans beaucoup de légendes espagnoles, des histoires miraculeuses et les autos, où il arrive à sa perfection. Ce mystère énigmatique, cette horreur dans l'édification, cette angoisse et cette peur inexplicable du divin, deviennent prépondérants, et l'emportent trop facilement sur la sérénité, la paisible piété et la foi simple ; Tieck se demande si l'effet de ces horreurs n'est pas à la fin d' « obscurcir complètement le véritable sentiment religieux, et de le transformer en son contraire » [2].

Cette erreur de l'inspiration caldéronienne a exercé sur son art une influence fâcheuse ; il est difficile de démêler le sublime du ridicule. « En Calderon s'unissent les deux éléments essentiels du drame espagnol : le sublime de ses allégories et le comique. Dans la plupart des cas, lorsqu'un poète comme Calderon s'empare d'un sujet, il les mêle et les fond ensemble intimement [3]. » Aussi n'a-t-il pas craint de reprendre les thèmes les plus absurdes de la fausse poésie chevaleresque, et d'agir ainsi à l'encontre des luttes fécondes de Cervan-

1. *Krit. Schriften*, IV, p. 212 sq. (1827).
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, II, 184 (1827).

tes [1]. Comment tous ces défauts ont-ils pu échapper aux admirateurs de Calderon ? C'est qu'il est un merveilleux poète, un véritable poète lyrique. Ses héros et ses chevaliers vivent entourés d'une admirable musique : « Quels transports lyriques de la passion, de l'amour et de la piété dans ses romances ou ses strophes à forme de canzone ! Quels tableaux, quel feu de la narration dans ces liras, romances et octaves. Aucune pièce, presque aucun acte ne manque de ces morceaux d'apparat. Ces airs de bravoure appartiennent essentiellement au génie du drame espagnol, mais ils sont parfois trop froids et même ampoulés et arrivent, parfois consciemment, ailleurs sans le vouloir, à se parodier eux-mêmes [2]. »

Peut-il y avoir, en dehors de l'opéra, un drame lyrique ? C'est un point, déclare Tieck, sur lequel on peut discuter longuement. En tout cas, beaucoup de pièces de Calderon se rapprochent peut-être du genre cherché [3]. Il y a même un excès de lyrisme ; quelques-uns de ses drames semblent des tranches de romans et de poèmes épiques. « Les trois sortes de poésie : lyrique, épique et dramatique ne sont distinguées absolument que par les esthéticiens ; elles peuvent se pénétrer et se confondre dans tous les genres, mais l'une doit constituer la base fondamentale [4]. » Cette réserve marque une rupture définitive avec l'idéal des jeunes années. Tieck avait appris de Solger à différencier les genres : le drame doit désormais être avant tout dramatique. La grandeur de Shakespeare est d'être un génie parfaitement dramatique ; le défaut essentiel de Calderon

1. *Kr. Schr.*, II, 150, 1828.
2. *Ibid.*, II, 194. sq.
3. *Ibid.*, III, p. XVIII. *Vorrede*, 1826.
4. *Ibid.*, II, 197 sq.

est ce qui fait par ailleurs le meilleur de sa puissance : son inspiration lyrique, la poésie subjective de son drame.

Ce lyrisme du théâtre caldéronien s'exprime particulièrement dans ses descriptions de la nature. Une lettre de Tieck à Alexandre de Humboldt note les procédés habituels et quelques réussites du poète espagnol, et c'est toujours le même ton d'admiration restrictive et de critique défiante [1]. « A l'époque la plus florissante de la comédie espagnole, on rencontre fréquemment chez Calderon et chez ses contemporains des descriptions éblouissantes de la mer, des montagnes, des jardins et des vallons couverts de forêts, composées dans le mètre des romances et des *canzone* ; mais presque toujours ces tableaux sont semés de traits allégoriques et chargés de couleurs artificielles, qui nous empêchent de respirer l'air libre, de voir les montagnes, de sentir la fraîcheur des vallées. Leurs vers harmonieux et sonores nous mettent toujours sous les yeux une description ingénieuse qui revient uniformément, à quelques nuances près, et non la nature elle-même. Dans la comédie de Calderon intitulée *La Vie est un Songe*, le prince Sigismond déplore sa captivité et l'oppose, par de gracieux contrastes, à la liberté dont jouit toute la nature organique. Il dépeint les mœurs des oiseaux « qui dirigent leur vol rapide à travers les vastes espaces du ciel » ; les poissons « qui à peine sortis du frai et dégagés de la vase, cherchent

1. Voir *Cosmos. Essai d'une Description physique du Monde*, par Alexandre de Humboldt. Traduit par Ch. Galusky. Paris, 1855, t. II, pp. 69-70, et la note 100, p. 464. « Tout ce qui, dans le jugement sur Calderon et Shakespeare, est entre guillemets, est tiré d'une lettre inédite adressée à l'auteur par M. Louis Tieck. » Le *Cosmos* parut de 1845 à 1862. La préface de la traduction du deuxième tome est de juillet 1848. La lettre de Tieck est de 1847 (Holtei, *op. cit.*, II, p. 27).

déjà la mer, dont l'immensité semble ne pouvoir suffire à leurs courses aventureuses. Il n'est pas jusqu'au ruisseau dont les détours sinueux serpentent à travers les fleurs, devant lequel les plaines n'ouvrent un libre chemin ; et moi, s'écrie Sigismond désolé, moi chez qui la vie est plus active et l'esprit plus libre, je ne puis avoir la même liberté. » C'est de cette manière, et souvent même en appelant à son aide les antithèses, les comparaisons subtiles et tous les raffinements de l'école de Gongora, que Don Fernand s'adresse au roi de Fez, dans la comédie du *Prince Constant*. Si, comme on ne saurait le contester, la littérature dramatique doit surtout s'occuper des événements, des passions et des caractères et les descriptions de la nature ne peuvent être qu'un reflet extérieur des sentiments des personnages, Shakespeare l'emporte sur Calderon par cette parfaite adaptation de ses élans lyriques ; bien que Tieck n'établisse pas formellement ce parallèle [1], il est évident qu'il préfère l'atmosphère poétique dont le poète anglais se plaît à envelopper ses figures, aux tableaux fantastiques et trop ornés des Espagnols. Le lyrisme de Calderon lui apparaît comme artificiel, conventionnel, excessif et précieux, en somme trop distinct et trop nettement extérieur à l'action dramatique.

L'intérêt que Tieck avait, dès le début de sa carrière romantique, porté aux questions de la métrique et en particulier aux rythmes variés du théâtre espagnol ne se dément pas dans son âge mûr. « Chez tout vrai poète, la forme sous laquelle il s'exprime se confond avec son esprit et son génie [2]. » Le pied qui répond le mieux

1. *Cosmos*, II, p. 70.
2. *Dram. Blätter*, I, 191.

au tempérament espagnol est le trochée. C'est le « romance » qui l'a naturalisé dans la littérature espagnole. « Mais il n'y faut pas voir un mètre élégiaque comme chez les poètes allemands ; les « romances » espagnols sont en général courageux et violents ; le trochée est le mètre rapide et enthousiaste [1]. » Dans Cervantes luttent encore le trochée et l'iambe ; Lope a des vers iambiques de 11 syllabes ; on n'en trouve plus aucune trace dans Calderon ; Calderon offre la plus grande variété métrique ; ses rythmes sont admirables et caractéristiques : la stance est réservée aux descriptions magnifiques, la lira aux éclats de la passion ou aux tableaux de la nature, les sonnets aux antithèses, à des questions subtiles ou de profondes et bizarres réponses, le tercet est rare [2]. Ses trochées ont toujours beaucoup de douceur et une admirable harmonie.

Tieck s'est, en homme de théâtre, préoccupé de la déclamation du vers caldéronien. L'acteur, dit-il, doit respecter le trochée, mais il doit le dire, si possible, avec plus d'animation encore que le mètre de la conversation ordinaire. « Les récits, les longs discours de Calderon qui sont presque toujours assonancés, doivent être débités avec la plus grande vivacité et rapidité, et, quand la scène l'exige, avec violence et passion ; c'est par là qu'on fait accepter la minutie de leur description, les parenthèses dans les parenthèses, les répétitions : ils peuvent, grâce au débit, atteindre à la plus grande beauté... Les trochées rimés, qui sont presque toujours tendres ou badins, spirituels et ingénieux, rarement

1. *Krit. Schriften*, III, 121.

2. *Dram. Blätter*, I, 189 sq. A ce propos (p. 191) Tieck félicite G. Schlegel, Gries et Malsburg d'avoir traduit Calderon dans les mêmes rythmes qui lui sont propres, mais semble douter que ces mètres soient propres à la scène allemande.

passionnés peuvent être dits un peu plus lentement et avec plus de légèreté. Contenue, même lourde peut être la déclamation quand le poète choisit les stances ou le sonnet [1]. »

Tieck fut un lecteur admirable; ce sont ici les règles même de son art qu'il nous donne. Il a certainement mieux compris que son temps le génie profond de la poésie espagnole, de la poésie caldéronienne en particulier ; il a jugé Calderon en poète autant qu'en critique, et c'est pour avoir cherché dans les formes extérieures du vers l'esprit qui les anime qu'il a pu pénétrer aussi intimement l'art de Calderon.

Tieck ne s'est pas borné à des considérations générales sur le théâtre du poète espagnol, mais il a distingué nombre de ses pièces et a donné sur elles des jugements personnels. Quelques-unes lui parurent hors de pair.

El Alcalde de Zalamea, qu'il connaît à la fois dans le texte et dans les traductions de Gries et de Malsburg, est une des pièces les plus remarquables de la scène espagnole [2], une des plus nobles et des plus brillantes œuvres de Calderon [3]. Les Espagnols n'ont point l'imagination pervertie comme les Français ; ils ne s'offusquent, ni se troublent à la vue du nu et du naturel. « Tout ce qui est vraiment humain, ce que peuvent produire la misère et le désespoir, le malheur suprême, la passion grandiose et criminelle, la grandeur des offensés, rien de tout cela ne déplaît au cœur élevé de l'Espagnol, à condition que ce soit dit en belle et poétique langue [4]. » L'*Alcalde de Zalamea* est une de ces nobles

1. *Krit. Schr.*, IV, p. 49 sq. et *Dram. Blätter*, t. III, p. 111.
2. *Krit. Schr.*, II, 330.
3. *Ibid.*, II, 356, (1831).
4. *Ibid.*, II, 330.

œuvres. « Si excellente, si parfaite, si musicale et sublime que soit la première scène de l'acte III, elle ne pourrait être supportée par un public français, parce qu'une bienséance de convention, la pruderie et l'imagination pervertie n'entendent plus ces résonances qui s'élèvent du plus profond de la nature et de la plus douloureuse musique [1]. »

Don Gutierre a plus d'une ressemblance avec *Casarse por vengarse* ; mais le châtiment est trop raffiné et a moins de force dramatique [2].

La dama duende, un des chefs-d'œuvre de Calderon, a tout le charme d'une nouvelle et du merveilleux lui-même, et en même temps le suprême caractère dramatique ; l'explication de l'intrigue précède celle-ci, par suite sommes-nous plus décidés à prêter attention au détail et aux incidents. Ses récits sont, comme d'habitude chez Calderon, trop fleuris.

La casa con dos puertas est rapproché par Tieck de *La Dama duende*. « La pièce est ingénieuse, mais semble trahir une certaine fatigue ; le bouffon est assez quelconque ; il n'y a aucun caractère « véritable », c'est la situation seule qui doit exciter tout l'intérêt, et cette situation n'est pas aussi surprenante que dans les autres pièces, elle est plus prosaïque, en un mot. Probablement, une des dernières [3]. »

« *Fuego de Dios* (titre complet : *en el querer bien !*) est une des plus ingénieuses et des plus agréables pièces d'intrigue : le caractère d'Angela est excellent, spirituel et porté à l'intrigue ; le gracioso est très amusant ; le premier acte noue les intrigues ; le deuxième

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*, II, 88.
3. Bibliothèque royale de Berlin, notes inédites.

est divisé, comme c'est souvent le cas, en trois scènes, et n'offre pas de progression ; de même le troisième où pourtant la complication s'accroît. On apprend dans cette pièce à suivre pas à pas les intrigues, à rattacher à chaque moment les innombrables liens à l'action [1]. »

Darlo todo (*y no dar nada*) a un caractère romantique ; les héros (Alexandre, Apelle, Campaspe) sont des Espagnols du temps de Calderon. « Dans cette pièce règne la manière, et le sujet existe à peine. C'est, parmi les comédies héroïques de Calderon, probablement une des plus faibles [2]. »

La Cisma de Inglaterra conte à sa façon l'histoire d'Henri VIII et d'Anna Boleyn, avec force allégories et manifestations catholiques [3].

Duelos de amor y lealtad est aussi un drame historique ; mais « il est si proprement espagnol et si caractéristique d'une certaine époque qu'on ne saurait nous demander de nous y transporter par l'imagination [4]. »

Les « autos » attirèrent aussi l'attention du critique. Il se fâcha contre Bouterwek qui avait pris pour un auto la *Dévotion à la Croix* [5]. Lui-même étudia ce genre avec assiduité ; c'est ainsi qu'il note dans ses papiers une analyse de *Sueños hay que verdad son*, trouve insignifiantes quelques Loas, s'intéresse surtout aux allégories ; celle de *Mujer fuerte* (*¿ Quién hallará mujer fuerte ?*) lui paraît trop étroite et trop accentuée ; celle de *El cubo de la Almudena*, fatigante et pauvre en poésie ; celle de *El año santo de Roma* très belle et

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. *Dram. Blätter*, t. I, p. 51.
4. *Tiecks Nachlass.*
5. *Geschichte der spanischen Poesie, etc.*, p. 533. La remarque de Tieck est dans ses *Kr. Schr.*, II, p. 80.

noble, au contraire : c'est un pèlerinage des vertus religieuses contre le suicide, la volupté, etc. *El año santo de Madrid*, qui est à peu près de la même époque, est excellent ; un détail de l'organisation matérielle du théâtre le préoccupe à propos de cet auto. Il y avait, dit-il, « 4 Carros ; mais comment ? A côté ? Au-dessus l'un de l'autre ? Comme Shakespeare ? »

El Santo rey don Fernando représente dans la première partie le supplice des Albigeois, qui apparaît ici comme chose sainte et naturelle ; la deuxième partie est presque une pièce héroïque. Il y a peu d'allégorie, des traits vraiment grands, mais à la longue fatigants ; c'est plutôt une suite d'aventures que de la poésie ; tout y est particulier et arbitraire.

« *La segunda esposa* (*y triunfar muriendo*) ressemble aux mascarades anglaises ; la scène d'autrefois était certainement différente de celle de nos jours... »

El divino Orfeo est « d'une beauté extraordinaire ; l'allégorie y est grandiose ; la pièce est grandiose et profonde, ornée de la plus brillante poésie ». L'organisation du décor semble à Tieck « extrêmement remarquable » et du reste, il ne la comprend pas très bien. Quant à la Loa, « elle est stupide. On ne saurait croire comment un grand génie peut tomber à l'occasion dans l'inepte...[1] »

Les autres poètes espagnols se groupent autour, mais au-dessous de Calderon. Tieck connut un grand nombre de leurs ouvrages. C'est ainsi qu'il donne d'abondants renseignements sur la pièce *Casarse por vengarse*, que d'aucuns attribuent à Calderon, mais où il préfère voir l'œuvre de Rojas ; le style de Rojas se rapproche

1. Tout ce que dit ici le critique au sujet des autos est dans le *Nachlass* de Berlin.

de celui de Calderon, mais il est plus verbeux et plus terne. « Cette tragédie a, dit-il, plus d'une ressemblance frappante avec *Don Gutierre*, qui lui est peut-être postérieur. La pièce est excellente, les péripéties et les coups de théâtre sont saisissants, la psychologie convaincante, et tout est si bien ordonné et mis en place par la subtile sagesse du poète qu'aucune des imitations ultérieures (inspirées du reste par *Gil Blas*) ne saurait se mesurer avec elle [1]. »

A propos de Lesage encore, Tieck rappelle *El desdén con el desdén* de Moreto, « pièce célèbre, pénétrante et charmante » [2]. Notre érudit cite en outre de Moreto *Todo es enredo amor* [3] et *No puede ser* [4]. *Primero es la honra* « débute, dit une note manuscrite, comme *Gustos y disgustos* de Calderon; mais est moins ingénieuse, moins poétique, et plus terne ». Tieck le comparerait plutôt à *Emilia Galotti*. En tout cas, ce n'est « qu'une ombre à côté de la pièce de Calderon » [5].

Solís est dans l'*Alcáçar del secreto* trop ingénieux et peu personnel : ce sont les éléments traditionnels de la scène espagnole : jalousie, confusions, va-et-vient fatigant des personnages, etc. [6]. *Amparar al enemigo* est dans le style de Calderon ; Solís « retourne à l'antique naïveté ; les personnages sont souvent grossiers, la langue, médiocre et bouffonne, les caractères n'existent pas ». Une grande partie de la pièce est dans la manière des nouvelles [7].

1. *Kr. Schr.*, II, p. 82 sq.
2. *Ibid.*, II, 75. Il vante encore (*Dram. Blätter*), I, p. 55, « l'esprit et la fantaisie d'un Moreto ».
3. *Ibid.*, II, 74 et II, 89.
4. *Ibid.*, II, 313.
5. Note inédite.
6. *Dram. Blätter*, II, p. 8 sq. et *Kr. Schr.*, III, p. 165.
7. Note inédite.

Antonio Zamora fit jouer *El hechizado por fuerza* devant le roi ; Tieck s'étonne que l'Inquisition ait toléré de pareilles pièces et suppose que l'esprit ecclésiastique devait alors être plus doux qu'aujourd'hui [1].

Tieck cite encore d'autres noms et d'autres titres, au hasard des rapprochements et des lectures : il connaît même des œuvres de A. Salazar très postérieures à Calderon : *Elegir al enemigo* par exemple, qui est une pâle imitation de Calderon [2] ; il signale le nom de Cuellar inconnu à Nicolás Antonio [3]. Autant de preuves d'une curiosité très active et d'un labeur incessant. Après Calderon, le théâtre espagnol a gardé, selon notre érudit, le caractère religieux, poétique et national que lui avaient donné ses premiers maîtres [4]. Mais la poésie a eu beaucoup de peine à vivre en Espagne ; une censure impitoyablement « éclairée » a peu à peu rogné, sous le nom d'abus, tous les anciens éléments religieux et populaires [5]. « Le prosaïsme et la fausse critique n'ont pénétré dans la poésie espagnole qu'assez tard et ils ont, au nom des règles mal entendues, voulu régenter et totalement méconnu les grandes œuvres de son passé... Les nouvelles productions sont presque toutes sans vie et le célèbre Moratín ne saurait ni en richesse ni en humour être comparé à un Goldoni [6]. » Quoi qu'il en soit, on n'a « jamais réussi à détourner la nation véritable de ses poètes vénérés, ni de la forme de son théâtre espagnol. Ce théâtre a trouvé des défenseurs habiles et patriotes, et l'on peut

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Krit. Schr.*, I, p. 220.
5. *Ibid.*, IV, 154.
6. *Ibid.*, II, 331 (1831).

avec assurance affirmer que ni Racine, ni Shakespeare ne pourront jamais transformer la scène espagnole, parce qu'elle est solidement établie sur les besoins et la pensée du peuple [1]. » Tieck revient encore la même année sur cette bienheureuse réaction de l'Espagne. « Le goût pour la poésie nationale ne put être anéanti et trouva ses défenseurs, parmi lesquels se sont élevées de nos jours les voix les plus bruyantes, de sorte qu'il va renverser à son tour la pédantesque admiration de l'étranger [2]. »

Le théâtre espagnol de la grande époque lui semble donc l'expression la plus vaste et la plus adéquate de l'âme espagnole, de tout ce qu'il y a dans cette race d'original et d'excessif, de raisonnable et de poétique, de naturel et de grand. Par là il participe de tous les défauts de ce peuple ; mais par là aussi il est rebelle à toute imitation ; Tieck reconnaît volontiers la valeur littéraire de ce drame ; mais ne croit pas qu'on puisse l'acclimater en Allemagne.

En érudit informé, Tieck découvre des traces de ce théâtre dans l'Allemagne du XVIIe siècle ; les Marionnettes qui vinrent d'Angleterre par les Pays-Bas appor-

1. *Krit. Schr.*, IV, 185 (1827).

2, *Kr. Schr.*, II, p. 124 (1827). La querelle caldéronienne de Böhl de Faber avait attiré l'attention des romantiques allemands. « Il est remarquable, disait déjà Solger, que les déclarations de M. de Schlegel sur Calderon et l'Espagne aient déjà provoqué une querelle. Un Allemand qui vit dans ce pays les a fait connaître en leur langue aux Espagnols, pour leur rappeler quels héros ils possèdent dans leurs grands poètes. Mais un Espagnol s'est insurgé, et du plus terne des points de vue modernes, a pris parti contre son grand compatriote et les admirateurs étrangers de celui-ci, de sorte que c'est l'Allemand qui a été obligé de défendre le poète contre son propre peuple. » (*Nachgel. Schriften*, II, 612.) Voir sur cette affaire l'étude très documentée de C. Pitollet, *La Querelle Caldéronienne de J. N. Böhl von Faber et de J.-J. de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, Paris, Alcan, 1909.

tèrent avec elles leur répertoire, qui était en partie espagnol[1]. Les troupes d'acteurs qui parcourent l'Allemagne, dès avant 1600, jouent des pièces inspirées de Shakespeare, de Lope et de ses disciples[2]. Au XVIIIe siècle, on trouve encore des souvenirs de Calderon, l'*Amtmann Graumann* vient de l'*Alcalde de Zalamea*, sans doute à travers Linguet ; la comparaison entre la pièce espagnole et la pièce allemande ne manque pas d'intérêt, car on y voit comment la trivialité et le prosaïsme, les conventions étriquées du théâtre et une morale mal entendue peuvent faire tort à la vraie et grande poésie[3].

Malgré ces premières tentatives, Calderon et l'Espagne restèrent longtemps pour les Allemands des mondes inconnus. « Calderon n'a-t-il pas été découvert de notre temps en quelque sorte comme une île perdue[4] ? » Les Allemands s'appliquent désormais à comprendre les littératures étrangères : Shakespeare est plus vénéré chez eux qu'en Angleterre, et Calderon qu'en Espagne[5]. Grâce à la révolution littéraire du début du siècle, on a retrouvé les génies poétiques du passé et on sait leur rendre les hommages qui leur sont dus : on joue désormais du Calderon authentique sur les scènes allemandes[6]. Il faut se réjouir sans réserve de ces progrès du goût.

Mais on est allé plus loin : on a voulu incorporer Calderon à la littérature allemande, et transformer la poésie allemande à son image : c'est ainsi qu'on a fabriqué le drame fataliste, catholique et lyrique.

1. *Ges. Novellen*, V. p. 199.
2. *Kr. Schr.*, IV, 195.
3. *Kr. Schr.*, II, 356 (1831).
4. *Ibid.*, II, p. 139.
5. *Dram. Blätter*, I, 19.
6. *Kr. Schr.*, IV, 160.

Schiller n'est pas étranger à ce renouveau de la tragédie fataliste. « Le destin, cette grande providence divine, que chantèrent en termes grandioses Eschyle et Sophocle, dont Shakespeare a fait un tableau si doux et si profond, n'est, chez ces poètes comme dans la réalité, visible qu'à certains yeux. » C'est Schiller qui l'a personnifié ; après lui, on a exigé plus encore : on en a fait un dieu terrible et mystérieux. Mais les poètes modernes n'ont pris à Calderon que ce personnage extérieur de son drame. Werner ne sait pas, comme Calderon, unir ce qui est absurde aux yeux de la raison avec les sentiments les plus profonds de notre âme, mais il le donne tel qu'il est, et se passionne pour cette absurdité même [1].

Ce drame fataliste est aussi drame catholique : et ce sont précisément des protestants qui s'y sont montrés plus catholiques que les catholiques eux-mêmes [2]. En cela encore l'imitation de Calderon a été superficielle et inintelligente. « Calderon et ses contemporains étaient retenus par leur génie, la critique ou la raison et la conscience dans certaines limites, et n'offusquaient point les croyants, les gens à la fois poètes et pieux, ni la foule. Celui qui se meut dans ces limites, les connaît et les respecte, celui-là trouvera dans cette gêne un accroissement de sa liberté [3]. » Le miracle et la légende doivent se libérer de la lettre pour s'élever jusqu'aux régions qu'ils ont créées eux-mêmes, appeler de nouvelles interprétations, mais ramener de nouveau cette explication audacieuse au thème fondamental et rendre ainsi à ce dernier une vie nouvelle [4]. Ce rema-

1. *Kr. Schr.*, IV, p. 215.
2. *Ibid.*, 216.
3. *Ibid.*, 214.
4. *Dram. Blätter*, I, 187.

niement que le poète espagnol faisait subir aux légendes religieuses leur donnait une véritable valeur artistique. C'est ce que les modernes n'ont point su discerner : ils ont imité les thèmes et les procédés de Calderon, sans pénétrer son esprit, ni retrouver la beauté de sa langue [1].

On a cru faire assez en chassant la prose du théâtre ; on a, depuis le *Shakespeare* et le *Calderon* de G. Schlegel, tenté de créer un drame lyrique, où se donnent libre carrière toutes sortes de mètres et toutes sortes de rythmes : trochée, stance, espinelle, romance, canzone, lira. Tieck lui-même a sa part de responsabilité dans cet engouement. « J'ai cru, disait-il à la fin de sa carrière, que nous devions nous donner la peine d'imiter les vers de la comédie espagnole. » Les excès de ses disciples l'empêchent de s'en féliciter.

Drame fataliste, drame religieux, métrique espagnole, autant d'erreurs, et d'erreurs dangereuses. Au nom de quoi a été faite la réforme littéraire au début du siècle ? au nom du sentiment national. Guerre à ce qui n'est pas allemand, fut le cri unanime de la nouvelle école. Eh bien, la littérature moderne, affirme Tieck, n'a rien d'allemand : « Elle est, par un détour, retournée à cette gallomanie, à une gallomanie pire que celle dont Lessing avait délivré la scène : la gallomanie de l'emphase, de l'artificiel, de l'impossible et de l'irraisonné, de la froide convention et de la barbarie » ; voilà ce qu'une érudition insuffisante a été chercher chez les Espagnols [2]. Ce qu'on a été emprunter à Calderon, « c'est ce qu'il a d'étrange, d'exotique, ce qui n'est pas allemand, ce qu'on ne comprenait pas, et c'est cela

1. *Kr. Schr.*, II, 429 (1843).
2. *Id.*, II, 247 sq.

même qui exerce le charme le plus dangereux dans une âme qui s'éveille » [1].

Faut-il répudier Calderon ? Non [2], certes, mais qu'on représente ses pièces et laisse là l'imitation. Les Allemands ne le comprendront jamais qu'imparfaitement. L'homme du Nord a pour faculté essentielle la raison, le Méridional, l'imagination. « Ce qui est pour l'Espagnol la véritable poésie et le véritable drame est si loin de nous qu'il faut d'abord s'y familiariser et que, malgré tout, nous ne cesserons pas de nous étonner [3]. »

Quoi qu'on en ait dit, le caractère fondamental de l'Allemand n'est pas d'être cosmopolite, de tout comprendre, de tout accepter, de tout imiter. Cette universalité diminue l'Allemagne et ruine son théâtre. « Qu'on tienne compte, si l'on veut, des leçons étrangères ; qu'on mette à la base Shakespeare, puis étudions Gœthe, Schrœder, Schiller, les Anglais, les Italiens, les Français et même les Espagnols, mais avec circonspection et discrétion [4]. » Et qu'on étudie sérieusement les œuvres étrangères : « De progrès dans la connaissance des littératures méridionales, je n'en vois aucune trace... Tous veulent dire leur mot, il est vrai ; chaque petit enfant nomme et critique des auteurs, même les plus difficiles, et qu'il n'a jamais lus [5]. » Ce n'est pas ainsi qu'une influence devient féconde. Indépendance de goût, compétence, largeur d'esprit, tout manque aux Allemands pour comprendre Calderon.

Tieck jugea donc bon de faire d'abord l'éducation du

1. *Ibid.*, IV, 210 (1827).
2. *Ibid.*, IV, 49.
3. *Ibid.*, IV, 185 (1827).
4. *Ibid.*, IV, 217 (1827).
5. Lettre à Gries. *Weimarisches Jahrbuch*, etc. *Aus dem Leben von J. D. Gries*, p. 206 sq. (28 août 1828).

public. Il éleva la lecture à la hauteur d'un art véritable. Ces séances de Dresde, où se donnait rendez-vous une société choisie et presque cosmopolite, sont curieuses à revivre. « A sept heures précises, dit une auditrice [1], il donna le signal à sa vieille Friederike... Tieck était assis dans son fauteuil... Un silence inquiet, toutes les respirations retenues dans la chambre. Que va-t-il lire aujourd'hui ? Un de ces *Henri* de Shakespeare qui vous remuent les nerfs ? Le terrible *Richard III*, ou bien ses Espagnols qu'il aime tant ? Le *Secret public* ou le *Juge de Zalamea* ? Ces points d'interrogation pleins d'angoisse étaient sur les physionomies de tous les habitués, et tout près, à l'ordinaire, d'un franc point d'exclamation : si ce pouvait être une courte comédie ! Et lorsque Tieck disait de son admirable et pleine voix : *Der Richter von Zalamea*, Drama aus dem Spanischen des Calderon..., les initiés retomtaient avec des soupirs secrets et des mines résignées et innocentes dans la position la plus patiente et la plus commode possible... Mais si la voix disait entre les deux lumières : *Der zerbrochene Krug* ou *Minna von Barnhelm*, il passait dans la salle un soupir de soulagement. » Calderon, le Calderon des lectures de Tieck, ne semble pas avoir un succès indiscuté. Helmina de Chézy partageait les appréhensions et les répugnances de Karoline Bauer. « Avec Calderon, par contre, dit son biographe, Tieck ne réussit pas très brillamment. Le poète espagnol ne lui offrait pas le champ où pouvait se développer sa maîtrise... Les ténias trochaïques du poète espagnol ruinaient tout l'art de sa déclamation, et comme Tieck gardait aussi pour Calderon son habitude

1. Karoline Bauer, *Verschollene Herzensgeschichten. Nachgel. Memoiren*, bearb. von. A. Wellner, t. III, Berl., 1881, p. 474.

de ne jamais donner le nom du personnage qui parlait, il avait beau faire, on ne savait bientôt plus si c'étaient Alvaro, Ruiz, Ines, Laura ou le prince qu'il faisait parler. Les soirées Calderon n'étaient donc pas amusantes; en été, ce devenait même une torture... Pendant que Tieck faisait sa lecture, rien ne devait bouger... Il n'y avait pour Helmina rien de plus terrible que de se tenir tranquille... Wilhelm, qui donnait l'exemple de l'auditeur modèle, était le grand favori [1]. Il ne bougeait pas, même pas, pendant un soir d'été, dans le bain artistique des trochées d'une tragédie mystique... Fort heureusement, Calderon n'avait pas souvent son tour; c'était toujours par complaisance pour Malsburg... Un soir après la lecture d'une pièce de Calderon, Malsburg dit à Wilhelm: « Mon bonhomme, tu as tenu bon comme le Prince constant lui-même. Et pourtant il n'est pas possible que tu aies tout compris. Est-ce que tu t'amuses beaucoup? — J'aurais mieux aimé le *Chat Botté*, laissa échapper l'enfant. »

Cependant tout le monde ne détestait pas au même point Calderon. Carus aimait entendre lire et relire la *Vie est un songe*. « J'ai de nouveau ressenti une véritable adoration devant cette pièce [2]. »

En 1840, Bettina von Arnim et Karoline Bauer vont écouter la *Dame Kobold* et Bettina admirait la plénitude et la force, la sonorité et la souplesse de la voix et de l'action. « C'était ce que j'avais entendu de plus parfait... J'avoue, disait-elle encore, que j'ai appris ici pour la première fois à comprendre la comédie de Calderon [3]. » En 1843, Tieck lisait encore la *Dame Ko-*

1. W. Chézy, *Helmina und ihre Söhne*, Schaffhausen, I, p. 197 sq.
2. *Lebenserinnerungen*, II, p. 419.
3. Oldenburg, 30 oct. 1840, à Brentano. Cf. encore sur ces lectures Meissner, *Geschichte meines Lebens*, I, 19 (Vienne, 1884).

bold devant un public nombreux. Le roi de Prusse lui-même voulut connaître ce talent du poète berlinois. Pour s'exercer sur un cercle restreint, cette action personnelle de Tieck n'en devait pas moins, grâce à la qualité et l'autorité de ses auditeurs, avoir une certaine portée et des conséquences fécondes. Elle se compléta par quelques tentatives théâtrales, qui n'eurent pas le même succès.

A Dresde, Tieck fut pendant longtemps le conseiller dramatique, le critique officiel du théâtre. En 1825, il reçut les titres de « Hofrat », de « Dramaturg » avec la mission « d'assister de ses conseils et de sa collaboration la direction générale du théâtre ». Gutzkow nous conte, sans bienveillance, les déboires du poète : « Tieck avait commencé ses fonctions en essayant d'offrir au public toutes les comédies espagnoles[1]. » Mais, continue-t-il, si le prince Jean soutenait en théorie les tendances espagnoles, la princesse Amélie s'y opposait dans la pratique. Quant à l'intendant, il choisissait, après avoir demandé conseil à Tieck, ce que Tieck déconseillait. Quoi qu'il en soit, Tieck ne semble avoir fait qu'en passant un excès de zèle hispanophile. Le théâtre de Dresde n'est pas, il s'en faut, le plus envahi par les drames caldéroniens. De 1816 à 1825, on avait joué[2] 7 fois *Das Leben ein Traum*, 9 fois *Donna Diana*, 3 fois *Der Arzt seiner Ehre*, 2 fois *Das öffentliche Geheimnis* ; de 1825 à 1834, c'est-à-dire sous l'influence de Tieck, on représente : *Das Leben ein Traum* 4 fois, *Donna Diana* 13 fois, *Der Arzt seiner Ehre* 4 fois, *Das öffentliche Geheimnis* 2 fois, *Der*

1. *Lebenserinnerungen*, dans *Ausg. Werke*, t. XI, p. 330.

2. Voir la liste des représentations caldéroniennes en Allemagne chez Breymann, *op. cit.*, p. 148 sq., et surtout A. Ludwig, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1909, p. 389 sq.

Stern von Sevilla 7 fois, *Die Macht des Bluts* 1 fois, *Dame Kobold* 1 fois ; soit au total 21 représentations de drames espagnols dans les neuf années qui précèdent la nomination de Tieck, et 32 pendant les dix premières années de son action. La différence n'est pas excessive et s'explique par le caprice de la mode, le succès de certaines adaptations et la concurrence des autres scènes allemandes [1].

Le public sut du reste faire respecter ses droits. Malgré les conseils de ses amis et du régisseur, Tieck avait fait annoncer *Dame Kobold* et réussit à la faire jouer le 5 janvier 1826 ; mais les spectateurs se fâchèrent [2]. « L'intrigue n'a pas intéressé, conte un journal du temps, a même ennuyé et déplu » [3] ; la pièce fut sifflée. La presse prit parti contre la tentative malheureuse de Tieck. La *Berliner Schnellpost* s'attaque, non à Calderon, mais à l'adaptation allemande de Hell et se plaint « des jardiniers qui veulent faire du théâtre allemand un jardin botanique plein de végétaux exotiques ou même un herbier plein de plantes étrangères et desséchées » [4]. Le public et une part de la critique ne partageaient donc pas les exaltations caldéroniennes de quelques romantiques; et les avertissements de Tieck étaient mieux écoutés qu'il ne l'eût peut-être lui-même désiré.

Cependant de nombreux théâtres admettaient Calderon dans leur répertoire. *Das Leben ein Traum* ne

1. Friesen, *L. Tieck*, etc., I, p. 139, ne cite en fait de représentations véritablement patronnées par Tieck que *Die Dame Kobold*, *Don Gutierre* (1826), *Das Leben ein Traum* (1829).

2. Karol. Bauer, *op. cit.*, p. 488.

3. *Mitternachtblatt für gebildete Stænde*, 1826, n° 212, p. 165. Cf. le *Journal für Lit. Kunst.*, *Luxus und Mode*, 1826, t. XLI, n° 62 sq., p. 447.

4. 1826, n° 17, p. 19.

fut pas jouée moins de 203 fois de 1816 à 1824 ; mais les dix années suivantes ne virent guère cette pièce que 66 fois sur l'affiche. *Donna Diana* de Schreyvogel qui eut, en 1819, 44 fois les honneurs de la représentation, n'apparait plus que 14 fois en 1834, ce qui est pour ces dernières années un chiffre moyen. Toutes les scènes, même les plus pauvres, se disputent les drames espagnols [1].

On ne saurait voir dans ce triomphe de Calderon à travers l'Allemagne un résultat des seules campagnes de Tieck ; mais on ne peut oublier non plus le rôle important joué par Tieck dans la vie dramatique de son époque ; ses séances de lectures, ses relations personnelles avec le monde du théâtre, son action sur le théâtre de Dresde et ses chroniques dramatiques étendent son autorité. Prenez garde, lui écrivait L. Robert [2], à ce que vous allez dire de *Preciosa*. « C'est très important. Si vous en faites un éloge sans réserve, vous sèmerez peut-être les germes de bien mauvaises pièces. » Immermann le renseigne sur les pièces de Calderon qu'il met en scène [3]. La parole du poète est écoutée ; aussi le ton de ses critiques dramatiques est-il celui d'un directeur de conscience. Quand il mourut, des disciples rappelaient le nom de Tieck à côté des noms de poètes qu'il avait aimés. « Je vis, disait A. Stahr, dans sa chambre mortuaire les esprits de Shakespeare, Calderon, Lope de Vega et Cervantes auxquels son âme est unie maintenant dans l'univers infini » [4].

1. Voir A. Ludwig, *loc. cit.* Du reste incomplet, néglige les théâtres secondaires de Stralsund, Mecklemburg, Danzig, qui ont pourtant pris une part active au mouvement.

2. Holtei, *Briefe*, III, p. 161.

3. *Ibid.*, II, p. 92. Cf. IV, p. 331.

4. *A. Stahrs gesammelte kleine Schriften*, I. Berlin, 1871, p. 402 (écrit en 1853).

L'intelligence lumineuse, la sûreté du goût et l'expérience technique de Tieck inspirèrent confiance autour de lui. Il fut entouré, surtout à cette époque, d'affections dévouées et touchantes. Dans ce monde de disciples, sa parole fit autorité : « Je lis toujours, écrivait Dorothée vers 1822, Calderon avec beaucoup de plaisir ; mais les comédies m'attirent peu, car elles sont toutes sensiblement du même modèle, mais *Das Leben ein Traum*, *Die Seherin des Morgens*, *Die Morgenröte von Copacabana*, *Echo und Narciss* et *Der Gartenunhold*, je ne peux presque jamais les lire sans le plus grand ravissement... Dans le cinquième volume de Gries, qui vient de paraître, il y a aussi deux pièces qui me plaisent beaucoup [1]. »

E. F. G. Otto von der Malsburg fut un des familiers les plus fervents de la maison du poète : il n'eut pas lui-même un tempérament de créateur, mais il posséda l'admiration passionnée et le sens de la grande beauté d'art. Aussi se consacra-t-il à des travaux de traduction. Il commença par le *Calderon*, qui parut en six tomes de 1819 à 1825. Cette traduction, que les critiques modernes déclarent mauvaise, semblait à Tieck supérieure à celle de Gries [2]. Il s'intéressa à la tra-

1. Notes inédites de Tieck, n° 76 non daté. Le 5e tome de Gries étant de 1822, cette lettre, adressée sans doute à la famille de Solger, est à peu près de la même année. Les pièces citées par Dorothée sont de la traduction de Malsburg, t. 3 et 4 (sauf *Das Leben ein Traum*).

2. Les *Schauspiele von D. Pedro Calderon*, 6 Bde, Leipzig, 1819-25, contiennent : I. *Es ist besser als es war, Es istschlimmer als es war*. II, *Fürst, Freund, Frau, Wohl und Weh* III, *Echo und Narzissus, Der Gartenunhold*. IV, *Die Seherin des Morgens, Die Morgenröte in Copacavana*. V, *Der Schultheisz von Zalamea, Weisze Hände kränken nicht*. VI, *Graf Lucanor, Weine, Weib, und du wirst siegen*. Sur l'enthousiasme de Malsburg pour Calderon, voir A. Farinelli, *Apuntes sobre Calderón, etc.*, dans *Cult. esp.*, 1907 p. 134 et *passim*.

duction de *Marcos de Obregon*, que Tieck avait oubliée dans ses papiers. Il traduisit enfin un certain nombre de pièces de Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, *El mejor Alcalde el Rey*, *Moza del Cántaro* [1]. Tandis que la préface du *Calderon* déborde encore d'enthousiasme trouble et affecté pour ce poète, Malsburg est dans l'introduction de son *Lope* revenu à une critique plus objective ; il découvre maintenant, chez Calderon, « des traces de procédés poétiques ». Chez Lope au contraire il admire « la fraîcheur du naturel, l'innocence et la naïveté, un goût très vif pour tout ce qui est grand » [2]. C'étaient les conceptions mêmes de Tieck ; il n'est guère douteux que ce ne soit à Tieck que Malsburg emprunta le plus clair de ses idées nouvelles. C'est à Tieck qu'il demandait des conseils au sujet d'un compte rendu de la traduction Bærmann [3] ; il le tint au courant de ses études de littérature hispanique ; il partagea la bibliothèque de Tieck, et lui légua la sienne. « L'étude de la littérature espagnole fut pour tous deux un trait d'union [4]. » Jusqu'à la mort de Malsburg (1824), les deux amis collaborèrent cordialement à la même étude d'histoire littéraire. Grâce à Malsburg, et grâce, dans une certaine mesure, à Tieck, Lope fut désormais partiellement accessible dans une traduction assez fidèle et put pénétrer dans les couches plus profondes.

Gries lui-même, malgré l'insuccès des derniers vo-

1. *Stern, Scepter und Blume oder der Stern von Sevilla, Der beste Richter ist der König, Das Krugmädchen*. Dresden, 1824. (Rééd., Leipzig, 1836.)

2. Avant sa mort, Malsburg projetait un nouveau recueil de comédies de Lope.

3. Holtei, *Briefe*, II, 309. Pentecôte 1822.

4. Kœpke, *Erinnerungen*, II, p. 19.

lumes de son *Calderon*, ne perd pas complètement espoir. Il découvre un merveilleux rapport entre ses idées personnelles et celles de Tieck et puise dans cette rencontre une nouvelle confiance. Tieck ne manque pas de l'encourager. « Comment ceux qui se sont laissés enthousiasmer par votre *Calderon* peuvent-ils souffrir les derniers misérables essais ? Si l'éditeur veut aller de l'avant, ne vous détournez pas de ce beau travail... Vous et Schlegel, vous serez toujours nommés comme des autorités [1]. » Aussi Gries lui soumet-il son plus récent volume encore manuscrit, et il rend à son tour hommage aux théories caldéroniennes du critique : « Votre conception du poète, lui dit-il, répond si complètement à la mienne que je n'ai pu m'empêcher de vous adresser le livre. Un plaisir absolument pur, comme celui que donnent les anciens, Shakespeare, Cervantes et Gœthe dans ses meilleures œuvres, on ne saurait le demander à Calderon. Il est et reste absolument maniéré, quoique cette manière soit plus noble et plus élégante que celle des Français par exemple [2]. » Gries a entendu des critiques très vives contre les *Boucles d'Absalon* : on le blâmait d'avoir traduit une pièce aussi indécente ; d'autres au contraire, ajoute-t-il, approuvent, et Gœthe est du nombre. Le défaut ordinaire de Calderon est, en dehors du gongorisme, l'excès énorme de phrases toutes faites, qui se répètent à chaque occasion semblable. C'est dans les comédies de cape et d'épée que Calderon a dépensé le meilleur de son inspiration ; tous ses héros sont du reste, à quelque pays et quelque temps qu'ils appartiennent, des Espagnols déguisés du temps

1. *Weimarisches Jahrbuch*, 1855, p. 148 sq. *Aus dem Leben von J. D. Greis*. Lettre du 28 août 1828, p. 206.
2. Holtei, I, p. 259 (29 mai 1829).

de Philippe IV : Ce n'est que dans les comédies familières qu'ils apparaissent librement sous cet aspect. Pourquoi ne pas leur donner accès à la scène allemande [1] ? Abus des mêmes motifs, manière, modernité de ses personnages, autant de critiques de Tieck et de Solger, qui se sont transmises à Gries, et s'accordent avec celles de Gœthe.

Gœthe dit, dans son *Kunst und Altertum* (1822), que Calderon veut voir la nature. Il est, dit-il, absolument théâtral, fait pour les planches ; dans ses pièces, aucune illusion : c'est la technique de nos opéras comiques ; les motifs principaux sont toujours les mêmes. Les sentiments, situations, événements doivent être remaniés, préparés, sublimés pour être du domaine de cet art ; c'est ainsi qu'ils sont dans Calderon. Le poète se trouve au seuil de l'hyperculture ; il donne une quintessence de l'humanité. « Shakespeare nous présente la grappe pleine et mûre et fraîchement cueillie ; chacun de nous peut à son gré la manger grain par grain, la pressurer, la boire comme moût ou comme vin fait : de toute façon, nous en éprouvons du bien-être. Chez Calderon au contraire, rien n'est laissé au choix ou à la volonté du spectateur ; nous recevons l'esprit de vin distillé, rectifié au dernier point, relevé avec des épices, adouci avec du sucre ; il faut avaler la liqueur telle qu'elle est, comme excitant savoureux et délicieux, ou la refuser [2]. »

Il déplorait grandement l'influence de Calderon :

1. Holtei, *Briefe*, I, 259, sq.

2. *Kunst und Altertum*, t. III, fasc. 3, p. 128 (1822) : *Über Calderons Tochter der Luft*. Voir les autres jugements de Gœthe, analogues en somme à celui-ci, dans l'article déjà cité de K. Wolff, *Gœthe-Jahrbuch*, 1913, p. 133 sq.

« Combien d'Allemands de mérite n'ont-ils pas succombé sous l'influence de Calderon [1]. »

Gœthe professait une vive estime pour Tieck, dont il regrettait d'avoir été séparé par des querelles d'école ; des amis communs apportaient volontiers à Gœthe les échos des lectures et des entretiens de Dresde ; Tieck, à son tour, puisait des inspirations auprès du maître vénéré ; il est difficile de déterminer quel est celui qui a précédé, quel est celui qui a suivi ; n'y a-t-il pas eu une de ces mystérieuses rencontres d'évolutions non parallèles, qui rapprochent Tieck des plus grands ? Quoi qu'il en soit, il est certain que Solger, dans ses articles, et Tieck, surtout dans sa correspondance, avaient donné l'exemple des admirations caldéroniennes et des restrictions, restrictions au nom de la nature, de la puissance dramatique, de l'art sain et naïf de Shakespeare. La réaction de Tieck était longuement préparée par le développement nouveau de son talent, ses amitiés, la direction de ses études et ses théories anciennes. Chez Gœthe, la volte-face, explicable du reste par sa propre nature, est plus brusque. En tout cas, il semble probable que les critiques adressées à Calderon par l'un et l'autre poète eussent été moins fermes et moins nettes si elles n'eussent répondu à un état d'âme qui commençait à s'imposer et dont ils furent les plus brillants interprètes.

L'influence de Tieck se prolongea jusque dans les tempéraments les plus disparates. Alex. von Humboldt admirait, sur la foi de son ami, « le plus profond connaisseur de toutes les littératures dramatiques », les mètres et les descriptions de la nature, les allégories et l'éclat de Calderon [2]. Les idées de Platen sur Calderon sont en

1. *Gespräche mit Gœthe*, éd. Hesse, p. 130 (25 déc. 1825).
2. *Kosmos*, t. II, p. 69. Cf. Holtei, *l. c.*, II, p. 27, où il demande à

somme celles de Tieck. Le théâtre espagnol du XVIe siècle, dit-il, « est véritablement national ». Il constate bien, suivant la leçon de G. Schlegel, que les pièces de Cervantes ne sont plus jouables et que Lope de Vega rappelle encore beaucoup la première enfance du théâtre, mais il fait à son tour des restrictions importantes au sujet de Calderon. Chez Calderon, comme chez les Grecs, il voit une base nationale et religieuse, une forme achevée, et, lorsque Calderon le veut bien, un certain effort vers l'art caractéristique, dont Shakespeare nous donne des modèles [1]. « Populaire, original et riche, plein d'une crédule dévotion, il est parent par son évolution de la scène grecque, mais son code d'honneur, son esprit crédule même apparaissent, à côté de la grandeur morale du peuple païen, comme maniérés » [2].

F. von Schack demande à Tieck des livres et des conseils ; il le tient au courant de ses travaux hispaniques, se réjouit de son approbation, et le remercie dans une lettre « des nombreux renseignements si instructifs qu'il lui a communiqués » [3]. Pour lui aussi, Tieck était incontestablement « le plus grand connaisseur de cette branche ». Le rôle de Schack dans les rapports littéraires de l'Allemagne et de l'Espagne est important. Il n'est pas sans intérêt de constater ses attaches avec la critique hispanique de Tieck.

Peu à peu, grâce aux appels de Solger, Tieck et Gœthe, l'opinion se détourne de Calderon. Gries se lasse

Tieck la référence exacte du passage de la *Vida es sueño* qui correspond à ces caractéristiques.

1. *Das Theater als ein Nationalinstitut*, 1825, dans *Platens Werke*, Cotta, 1843, V, p. 24. Ailleurs, Platen prend parti pour Tieck et Calderon contre leurs adversaires, *ibid.*, t. II, p. 138.

2. *Epigramme. Span. Theater*, *ibid.*, t. II, p. 275.

3. Holtei, *ibid.*, p. 201 (Lettre du 29 déc. 1844, et suivante).

de l'indifférence du public, et décide d'abandonner définitivement la traduction du poète.

G. Schlegel renie ses sympathies religieuses, ses goûts littéraires et ses amitiés personnelles des temps romantiques. « Calderon, écrit-il à G. de Humboldt (1824), fut autrefois mon poète préféré, que j'ai tellement perdu de vue depuis longtemps que je n'ai même pas lu les traductions de mes successeurs, MM. Gries et von Malsburg. Le public semble être d'avis qu'ils s'en tirent tout au moins aussi bien que moi, et je n'ai rien à y objecter [1]. » Schlegel n'entend pas les hommages de Gries et de Bœhl von Faber, qui tentent de le rappeler dans le camp caldéronien. Aussi bien tout son enthousiasme est-il tombé. Les conversions catholiques de ses amis le révoltent. Il s'efforce encore de rendre justice au poète espagnol : « De grands poètes, qui ont en tableaux inspirés magnifié la foi catholique, un Dante, un Calderon, je les ai admirés et aimés ; je les aime et les admire encore. » Mais Calderon ne lui apparaît plus que comme un savant espagnol, un homme de bonne compagnie [2]. Schlegel ne revient plus au théâtre espagnol.

Contessa demandait que le théâtre allemand ne fût pas semblable au théâtre étranger et surtout point au théâtre espagnol ou français [3].

1. *Briefwechsel zwischen W. von Humboldt und A. W. Schlegel.* Hrgg von A. Leitzmann, Halle, Niemeyer, 1908. Lettre du 20 au 26 juin 1824, p. 175.

2. *Berichtigung einiger Missdeutungen. S. Werke* (Ed. Bœcking), t. VIII, p. 220 (1828). Quand parut la *Tochter der Luft* de Raupach, 1829 (jouée à Vienne dès 1826), G. Schlegel s'écriait :

Am Calderon ein schlimmer Raub ! ach !
Wer konnte ihn wohl begehn als Raupach.

(*Werke*, t. I, p. 214).

3. *Aus Balthasars Leben* (1821-1823) dans les *Schriften*, Leipzig, 1826, t. VIII, p. 190.

Les romantiques eux-mêmes maudissaient les funestes résultats d'une trop servile imitation et reprenaient leur liberté d'appréciation en face du poète espagnol. L'admiration enflammée des premiers temps devenait peu à peu de l'indifférence [1]. Calderon garda sans doute et a gardé, jusqu'à nos jours, des amitiés fidèles. Mais des protestations s'élèvent, Rückert raille les « remanieurs » de Calderon :

Calderon mit seiner steifen
Formenpracht kann ich begreifen,
Auch an seinem immer neuen
Farbenschmelz mein Aug' erfreuen,
Selbst Phantome seiner krassen
Kloster-Hofluft gelten lassen.
Aber wer ihn heut noch gelten
Machen will, den muss ich schelten.
Wo er stehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit herab ihn schmettern
Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu schaffen [2].

La Jeune Allemagne dont le règne s'affirmait de plus en plus dépouilla délibérément ces influences de l'Espagne romantique ; Heine poursuivit d'une satire mordante les tendances réactionnaires et catholiques du culte caldéronien : « Calderon, dit-il, dans son *Ecole romantique*, fut élevé au-dessus de Shakespeare, car c'est en lui que l'on trouva, plus purement gravée, toute la poésie du moyen âge, sous ses formes principales :

1. Sur cette désaffection, voir C. Pitollet, *A propósito de unas cartas inéditas de J.-G. Keil à N. H. Julius*, Madrid, 1909, qui signale p. 33 sq. les raisons de l'échec de l'édition calderonienne.

2. Rückert, éd. Cotta en 6 vol., t. III, p. 173 : *Kritik. Calderon und seine Bearbeiter.*

chevalerie et monachisme. Les pieuses comédies du poète-prêtre castillan dont les fleurs poétiques avaient été aspergées d'eau bénite et baignées dans les fumées de l'encens, furent dès lors imitées avec toute leur folie sacrée ; en Allemagne fleurirent alors ces poèmes aux croyances disparates, et d'une inepte profondeur, dans lesquels on aimait mystiquement, comme la *Dévotion à la Croix*, où on souffrait en l'honneur de la mère de Dieu comme le *Prince Constant* ; Zacharias Werner alla aussi loin qu'on pouvait aller sans être enfermé dans un asile d'aliénés [1]. »

C'est donc au nom d'un idéal moderne, protestant ou tout au moins anticatholique, au nom aussi de l'esprit national que les nouveaux poètes déclarent la guerre à Calderon. Calderon, accaparé par un parti d'ultras, allait désormais partager les défaites de son parti.

La leçon de Tieck avait porté ses fruits. Un des premiers, il s'était délivré de cette emprise obsédante et dangereuse à laquelle ses années romantiques avaient été soumises. D'autres, Grillparzer par exemple, qui avaient pris part aux folies caldéroniennes et qui s'affranchirent à leur tour de cette tyrannique influence, eurent, par le recueillement de leur existence et leur mépris des tâches critiques, moins d'action sur le développement de la pensée allemande. C'est bien à Tieck que revient en majeure partie l'honneur d'avoir révélé à sa nation, et, indirectement, à l'Europe et à l'Espagne elle-même, l'art de Calderon, et d'autre part d'avoir montré les limites de cet art et son irréductible originalité. Comme il avait découvert Calderon, il décou-

1. *Die romantische Schule*, éd. Elster. Bibl. Inst., t. V, p. 233. Cf. *ibid.*, III, p. 125, épigramme sur G. Schlegel :

Erst in England, dann in Spanien, jetzt in Brahmas Finsternissen,
Überall umhergestrichen, deutschen Rock und Schuh zerrissen.

vrit Lope de Vega. Mais le point de vue était changé. Tieck se détachait de ses premières théories romantiques. Ce qui l'avait jadis ravi dans Calderon lui semblait maintenant contestable ou tout au moins peu conforme au génie allemand. Même les innovations lyriques qu'il avait essayées ne l'enthousiasmaient plus; il se demanda si l'assonance peut devenir allemande, et laissa au temps seul le soin de décider [1].

Ce n'est pas une palinodie : Tieck ne se sentait plus guère le droit de blâmer sa jeunesse et de condamner des initiatives qui, somme toute, avaient été vigoureuses et eussent pu être fécondes. Mais les excès des faux disciples l'avaient mis en garde contre les conséquences de ses premiers enthousiasmes. La leçon de Solger lui avait ouvert le monde de la spéculation philosophique, et transmis des lois générales, qui justifiaient dans une certaine mesure le romantisme de jadis, comme le romantisme de tous les temps.

De ces principes nouveaux, Tieck tire les conséquences les plus instantes, et les applique aux œuvres et aux poètes les plus remarquables de l'histoire universelle, comme à ses œuvres personnelles. Le théâtre espagnol s'éclaire dès lors, et tout y apparaît mieux organisé et plus vivant. Au nom de ses idées théoriques, Tieck pouvait encore admirer Calderon, mais non sans poser les restrictions nécessaires ; il devait se rapprocher de Lope, et accepter à son tour le réalisme dans l'art. Et c'est au nom de ses idées qu'il accueillit dans ses propres rêves poétiques les héros et les formes mêmes du théâtre espagnol.

1. *Vorbericht,* dans les *Schriften,* t. I, p. XXXIX.

VII

Le theâtre espagnol et les Nouvelles de Tieck

Tieck vécut, dès 1815, plus volontiers parmi les livres que parmi les hommes. Ses nouvelles, qui sont les seules productions poétiques de sa maturité, ont gardé la trace de ce commerce. Dans sa lutte contre le faux romantisme et les travers de son temps, le poète requiert toutes sortes de collaborations. Les Anglais, les nouvellistes français, les picaresques aident son imagination. Le théâtre espagnol vient à son tour lui fournir des motifs, des procédés de style, des problèmes et des caractères.

C'est certainement à Lope de Vega que Tieck doit l'idée de son hôpital de fous. *Die Reisenden* (1822) nous introduisent en effet dans une maison d'aliénés comme *Los Locos de Valencia* ; Tieck n'était pas loin de penser que « tout homme peut être pris pour un fou, si on se met à le regarder pour tel »[1]. Et c'est ainsi que dans une autre nouvelle : *Eine Sommerreise*, l'un des héros est enfermé toute une nuit comme un véritable dément, et n'est libéré qu'à grand'peine. Le personnage principal de ses *Reisenden* est aussi pris pour un autre, interné, et ne peut, malgré ses dénégations, convaincre le

1. *Ges. Novellen*, t. V (p. 102), *Eine Sommerreise* (1833).

directeur de l'erreur commise. Les fous de Lope ne le sont, presque tous, qu'en apparence et de bon gré; mais Erifila est arrêtée sur une simple présomption et considérée tout aussitôt comme dangereuse. Chez le poète espagnol, nous ne voyons pas les malades véritables; Tieck au contraire nous présente diverses catégories d'idées fixes et de démences partielles. De toutes façons, l'établissement où ils nous font entrer est une des curiosités du pays : car il est, chez nos deux poètes, le rendez-vous des visiteurs.

L'action des deux ouvrages est différente : Lope n'a d'autre but que de nouer les fils d'une intrigue d'amour compliquée et romanesque; Tieck, au contraire, laisse au second plan les aventures d'amour et s'intéresse surtout à la situation du pseudo-fou; aussi son hôpital est-il résolument fermé aux entreprises de l'autre sexe, comme l'exige du reste l'organisation moderne. Cependant divers détails trahissent l'influence lopesque; de même qu'Erifila a été abandonnée par Leonato, Franziska, séduite, est dédaignée par Adlerfels ; s'il y a une mésalliance chez Tieck entre le comte et la fille du pasteur, c'est peut-être un souvenir de l'amour entre le valet et la maîtresse dans les *Fous de Valence*. Le mariage simulé de Fedra et de Floriano a failli avoir sa contrepartie dans la nouvelle allemande ; il y a en tout cas chez Tieck une mort simulée, celle de Blanka. Les deux ouvrages se terminent également par le mariage de tous les amoureux et la délivrance de tous nos fous. Quant aux héros, ils ont, chez le poète allemand comme dans son modèle espagnol, une curieuse propension à se déguiser et à dissimuler leur nom. C'est ainsi que Wolfsberg, pris pour le baron Linden, le comte Birken et Raimund, n'est autre que le séducteur de Franziska, Adlerfels ; c'est ainsi que Floriano prend le nom de

Beltrán et Erifila, celui d'Elvira. Les rôles secondaires de Tieck rappellent ceux de Lope. De même que Tomás et Martín, les domestiques de l'asile, sont d'anciens fous libérés, Friedrich est un des pensionnaires de l'hôpital à qui sa bonne tenue a valu quelque indépendance et certaines prérogatives, mais qui revient volontiers à son dada. Il y a trop de ces ressemblances partielles pour qu'on puisse mettre en doute l'influence du poète espagnol. La nouvelle de Tieck est une véritable comédie, une comédie de Lope, avec sa division en scènes, ses libres évolutions, son romanesque, le dédale de ses complications et l'élégant sans-gêne du dénouement. « Cela se passe presque comme dans la comédie »[1], dit un des personnages ; l'imitation n'est donc pas absolument inconsciente.

Die Verlobung[2] (1822, publiée en 1823) conte l'histoire d'une jeune fille méprisée des siens, traitée par tous en Cendrillon ; n'est-ce pas le cas du Carlos de *La obediencia laureada* qui est moins aimé par son père que son mauvais frère et qui est cependant élu comme époux par une reine, et ne sait pas se venger.

C'est un problème très moderne que Tieck a emprunté à Lope de Vega dans sa nouvelle : *Die Ahnenprobe* (1832)[3]. Le thème général du récit est la mésalliance d'une jeune fille de la plus haute société : c'était le sujet même du *Perro del hortelano*[4]. La comtesse de Belflor, Diana, aime son secrétaire Teodoro, mais hésite à l'épouser à cause de son origine plébéienne ; au moment où Teodoro va partir, il est re-

1. *Schriften*, t. 17, p. 272.
2. *Ibid.*, p. 102 sq.
3. *Die Ahnenprobe*, t. III, p. 83.
4. Le sujet a quelque parenté avec celui de : *La Prueba de los ingenios*, du même auteur.

connu, grâce aux intrigues de son valet, par le comte Ludovico, et le mariage a lieu sans autres accidents. Dans la nouvelle de Tieck, il y a de même un amour secret entre Edmund, le secrétaire du comte Seestern, et la jeune comtesse Elisabeth ; il y a aussi des résistances terribles, de la part du comte ; on peut même s'attendre un moment à découvrir au jeune homme, comme à Teodoro, toute une ascendance aristocratique ; mais sa naissance bourgeoise est confirmée ; et pourtant, par un héroïque effort, le comte rompt avec ses préjugés et unit les deux fiancés ; même situation, même péripétie, même dénouement. Rien de plus opposé cependant que l'esprit des deux poètes. Tandis que Teodoro partage son cœur entre Marcela et Diana, et qu'il ne se retourne vers Diana que par ambition, Edmund Frimann, au contraire, est une nature noble, ardente, fidèle et désintéressée, toute prête aux derniers sacrifices. Teodoro accepte fort bien la tromperie qui le fait passer pour le fils d'un étranger, et par là toute la portée du problème s'évanouit. Le problème, au contraire, s'impose avec force chez Tieck ; Frimann est de bonne et brave bourgeoisie ; le comte voudra-t-il faire de lui son gendre ; c'est dans l'âme du vieillard que se livre une lutte mortelle entre ses préjugés nobiliaires et ses sentiments de père et d'ami. La nouvelle de Tieck a donc emprunté à Lope de Vega les éléments d'une intrigue ; mais ses personnages et la thèse tout entière sont d'une conception proprement allemande.

Der Jahrmarkt (1831) nous transporte, comme *Las Ferias de Madrid*, au milieu de la foire populaire, où s'agitent et se croisent toutes sortes de travers et de vices, et où Tieck a inséré, au lieu des intrigues d'amour, les fourberies d'une bande de pícaros organisés et insaisissables. Mais la scène a été située en Allema-

gne, hommes et choses sont également modernes, et le poète a pu déployer dans ce cadre emprunté toute l'originalité de son talent et sa connaissance du monde.

Die Glocke von Aragon (1838) est à peine une nouvelle ; c'est, en quelques pages, la discussion de la légende espagnole et de ses sources historiques, puis un long poème, écrit dans le style et le rythme des romances, qui conte le règne du roi Ramiro et l'exemple sanglant qu'il fit pour s'imposer. L'événement avait, comme le signale Tieck lui-même, été déjà mis sur la scène par Lope de Vega, dans sa *Campana de Aragón.* Il y a fort peu de différences entre la légende de Tieck et celle de Lope, Tieck remonte plus haut jusqu'à Don Sancho et Pedro, n'insiste pas sur les sacrilèges d'Alfonso, fait cacher Ramiro, non sous le lit, mais au-dessus du lit. La suite de l'histoire est à peu près exactement identique chez Tieck et chez Lope ; Ramiro, méprisé de ses vassaux pour son humilité et sa faiblesse, demande conseil à son abbé, qui descend dans le jardin et, de sa canne, abat les fleurs les plus hautes ; Ramiro suit cet avis, et fait décapiter les plus turbulents et les plus dangereux de ses sujets [1].

Ce ne sont pas seulement des situations que Tieck a prises à Lope, mais surtout des types humains, des caractères. C'est ainsi que *Der Junge Tischlermeister* (ébauché, il est vrai, en 1795, mais terminé en 1819 seulement et publié en 1836), célèbre les conditions moyennes, la noblesse des métiers manuels et la fière modestie du bourgeois : Leonhardt s'y montre le digne fils du Mendo espagnol, qui déclarait dans *El sabio en su casa :*

1. Voir *Ges. Novellen*, t. X, p. 350, où Tieck fait allusion à la pièce de Lope.

El que nació para humilde
Mal puede ser caballero,
Mi padre quiere morir,
Leonardo, como nació;
Carbonero me engendró;
Labrador quiero morir [1]...

C'est la psychologie du paysan dans *El Villano en su rincón*, qui ne veut pas aller voir Paris, ni la cour, ni se séparer de la profession qu'il aime et vénère [2]. A part cette ressemblance des caractères, il y a peu de points communs entre le *Tischlermeister* et *El sabio en su casa* ou le *Villano en su rincón*; de même que Lope revient volontiers à cet éloge de l'*aurea mediocritas*, Tieck, poussé par les préoccupations de son temps, montre ailleurs la vanité des aristocraties héréditaires et la noblesse des bonnes bourgeoisies.

La quinta de Florencia, imitée de Bandello, représente un jeune et brillant seigneur amoureux d'une statue de Vénus ; Tieck a parodié cette situation dans sa *Vogelscheuche*, où Ophelia s'amourache de l'épouvantail fabriqué par son père, où l'épouvantail s'anime et, après bien des aventures épouse la fille d'Ambrosius [3].

Dans *Eigensinn und Laune* (1835), l'héroïne est une sorte de Mme Bovary avant la lettre, dont le prototype n'est pas rare chez le poète espagnol. *La dama melindrosa*, *Los milagros del desprecio*, nombre de comédies

1. *Comedias*, in-4°, Madrid, 1615, t. VI, fol. 117. Cf. *El rey Bamba, Garcia del Castañar* (Rojas).

2. Sur l'amour de la vie simple et désenchantée chez les personnages de Lope, V. Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, p. 286 sq.

3. *Ges. Nov.*, t. XIII et XIV. L'auteur (*ibid.*, t. XIII, p. 36) compare lui-même l'épouvantail de sa *Vogelscheuche* avec l'Achille du *Mónstruo de los Jardines*. Cf. une fantaisie du même genre dans : *El marmol de Felisardo*, de Lope.

de Lope montrent ces mêmes types de femmes prudes et ardentes, difficiles et audacieuses et que la logique de leur tempérament mènerait droit à la honte des déclassées [1]. La *Vittoria Accorombona* affirme plus hautement encore cet idéal de femme supérieure, énergique et passionnée, que représentent les héroïnes du théâtre de Lope. *Eigensinn und Laune* met au jour les dangers de ce féminisme capricieux, l'impuissance et l'inconsistance des sentiments irraisonnés, et les conséquences sociales d'une conduite irrégulière et tourmentée. Comme la Belisa de Lope s'éprend d'un esclave, qui est heureusement un gentilhomme déguisé, la coquette Emmeline s'amourache de son cocher, qu'elle n'épouse du reste pas ; ses autres aventures dérivent de cette déception sentimentale et en tirent implacablement toutes les conséquences. Tieck n'était point, comme Lope, débordant d'indulgence pour les faiblesses du cœur. Le romantisme du sentiment devait, à son sens, être rigoureusement condamné dans la vie pratique ; la société a le droit de frapper les membres qui ne sont pas sains et dont la contagion est dangereuse.

Pourtant Tieck garda toute sa vie ses rêves et ses penchants romantiques, c'est pourquoi il resta toute sa vie fidèle à Calderon. Il ne lui a pas emprunté de thème proprement dit. Cependant son imagination était trop pleine des héros et des aventures de Calderon pour qu'il n'en restât pas quelque chose dans ses œuvres originales.

Der Geheimnisvolle (1821) introduit un jeune cavalier qui, précipité de cheval, est apporté sans connaissance dans une famille hospitalière, où l'attend l'amour d'une jeune fille ; c'est précisément un motif préféré de Calde-

1. Farinelli, *op. cit.*, p. 291.

ron, soit dans *El médico de su honra* ou dans *Gustos y disgustos*. Si la Lisarda de *Manos blancas no ofenden* se déguise en homme pour s'assurer de la fidélité de son amant (Cf. la princesse Troila de *Las Burlas y enredos de Benito* de Lope, qui suit, à titre de page, celui qu'elle aime), nous retrouvons le souvenir de cette ruse dans la nouvelle intitulée *Abendgespräche* où Cæcilie prend le costume de jockey pour se rendre compte de la constance de son prétendant. Dans la pièce *El maestro de Danzar*, don Enrique se donne pour un maître à danser ; de même Franz (*Die Gesellschaft auf dem Lande*) se fait passer pour un peintre, tout comme *El Pintor de su Deshonra*. Le thème des amours entre un jeune homme pauvre et roturier et une jeune fille de la plus hautaine aristocratie, qui fait le fond de l'action dans *Ahnenprobe*, a été traité déjà par Calderon dans *Agradecer y no amar*. Les astrologues supposés, qui avaient été mis en scène par Calderon dans *El astrólogo fingido*, se retrouvent dans les nouvelles de Tieck, *Der Jahrmarkt* et *Die Wundersüchtigen*. Tandis que les souvenirs de Lope étaient plutôt d'inspiration réaliste, ce sont des éléments plus nettement romantiques que le poète allemand puisa discrètement à l'abondante source calderonienne.

Les autres poètes espagnols lui fournirent quelques motifs. *Der Geheimnisvolle* reprend l'intrigue de la *Comedia Entretenida* de Cervantes, où le héros Cardenio se fait passer pour un parent d'Amérique afin de s'introduire dans la famille de celle qu'il aime ; de même Kronenberg est pris pour un cousin de la maison, ne sait pas à temps expliquer le malentendu, se met dans les bonnes grâces de tout le monde, se fait aimer de Cécile et se trouve tout décontenancé le jour des éclaircissements ; la Providence, amie des héros de Tieck, vient au secours du héros confondu et l'histoire finit, contrai-

rement à la comédie espagnole, par un mariage. La première idée du tempérament imaginatif de Kronenberg a pu venir de la *Verdad Sospechosa*, mais le Menteur allemand se trouve dans une situation différente du Garcia d'Alarcón et le milieu est tout à fait moderne ; en tout cas le Wehlen de la nouvelle de Tieck est bien l'incorrigible trompeur, qui ment pour le plaisir, pour l'amour de l'art.

Il y a dans *Eigensinn und Laune* une vieille entremetteuse, qui rappelle en quelque mesure la Celestina et la Gabrina de Cepeda [1] ; comme Celestina en effet, la veuve Blanchard a ouvert une maison de rendez-vous ; elle mène son monde avec beaucoup d'habileté, elle sait ce qu'elle est et ce qu'elle peut. Mais la Célestine de Tieck a conscience de son indignité ; et ses sentiments maternels ont survécu à la ruine de son ancienne et heureuse nature ; elle n'accepte pas de bon cœur la honte de son métier et ne jouit pas de la débauche qu'elle organise, mais, au contraire, elle aspire à refaire son existence, elle veut arracher sa fille aux dangers qui l'entourent. Pour en finir avec cette vie sans issue, elle n'a d'autre ressource que le suicide.

El infamador de Juan de la Cueva exposait déjà le motif développé par Tieck dans son *Hexensabbath*, et qui est du reste devenu courant dans la littérature : la colère de l'amant rebuté, qui se tourne en haine, et conduit le jeune homme à accuser Eliodora de sorcellerie et la faire condamner à mort.

Ce ne sont donc pas seulement les sujets des comédies espagnoles qui inspirent l'imagination lassée de

1. On la retrouve du reste, sous des traits sensiblement parents, dans le roman picaresque des Espagnols, *Guzmán de Alfarache*, par exemple ou le *Bachelier de Salamanque*.

Tieck ; Tieck emprunte à Lope et Calderon leur art même et leurs caractères. Ne soyons pas trop surpris de cette influence. Lope s'est bien souvent contenté de mettre en scène des nouvelles, en particulier des nouvelles de Boccace et de Bandello ; sa comédie a donc aussi quelque chose de nouvellistique. « Les nouvelles ont, disait déjà Lope, les mêmes préceptes que les comédies[1]. » Tieck établissait une différence, et ne croyait guère possible de tirer un drame d'une nouvelle ; ses définitions cherchent à embrasser autant que possible le genre de Boccace et celui de Cervantes ; mais sa propre pratique s'éloigne des modèles donnés, et sa nouvelle ressemble beaucoup à la comedia.

La nouvelle de Tieck se développe comme une action dramatique, non pas comme un drame classique, mais à la façon nonchalante ou cavalière des pièces espagnoles. L'aspect extérieur de la nouvelle est significatif, car les diverses scènes y sont nettement tranchées et séparées par des tirets. Volontiers, Tieck nous transporte d'un lieu à un autre, d'un groupe de personnages à un autre groupe. Volontiers, il supprime tout récit et donne directement la parole à ses héros. Une nouvelle même a un caractère particulièrement dramatique : c'est *Die Vogelscheuche*, qui est divisée en actes et scènes, et que Tieck lui-même appelle une comédie-nouvelle fantastique[2]. C'est l'exagération d'une tendance commune à tous ses ouvrages du même genre. Et c'est parce que la nouvelle de Tieck a quelque chose

1. *Obras suellas*, t. VIII, p. 70. On trouve des ressemblances analogues avec les comédies de Shakespeare ou des autres poètes dramatiques d'Angleterre, qui ont souvent extrait leurs pièces de nouvelles ou de chroniques ; mon dessein est, dans la présente étude, de limiter ma recherche à la poésie espagnole.

2. *Ges. Novellen*, t. XIV, p. 255 (ou encore *ibid.*, t. XIII, p. 7 : « Ma nouvelle dramatique »).

de dramatique qu'elle a pu garder tant d'éléments empruntés au drame espagnol.

Ce sont partout les déguisements les plus romantiques; aussi sa Cæcilie des *Abendgespräche* prend-elle le costume d'un homme; par contre le jeune enseigne de la même nouvelle se laisse faire, sous un costume féminin, une cour terriblement pressante par son propre rival[1]. C'est ailleurs (*Die Gemälde*) un prince qui voyage incognito[2]; tel personnage (*Die Gesellschaft auf dem Lande*) se donne pour un peintre, tel autre (*Eine Sommerreise*) prend un faux nom; l'un (*Die Wundersüchtigen*) s'impose comme un mage célèbre, l'autre (*Der Jahrmarkt*) se fait une réputation comme astrologue; rares sont les nouvelles de Tieck où l'un des héros principaux ne porte pas un masque qui se lève au dénouement. C'est certainement au théâtre de Lope et de Calderon qu'il a pris ce procédé romanesque. La plupart des comédies de cape et d'épée reposent sur des confusions issues elles-mêmes de déguisements, et que terminent presque toujours heureusement des reconnaissances opportunes.

Une des péripéties coutumières du théâtre espagnol du XVIe siècle est le duel; les mémoires du temps nous rapportent toutes sortes d'aventures de ce genre; ni Lope, ni Calderon ne sont ménagers de la vie de leurs héros, et leurs cavaliers sont toujours prêts à dégaîner. Tieck fait du duel un usage plus fréquent que ne le

1. *Ibid.*, p. 48. Cf. les déguisements de jeunes filles dans Shakespeare, Viola (*La Douzième Nuit ou ce que vous voudrez*), Rosalinde (*Comme il vous plaira*), etc.

2. Cf. *Los locos de Valencia* (el caballero portugués). Autant de procédés chers aussi aux poètes anglais, comme à Boccace. Je n'ai ici d'autre ambition que de rassembler les motifs qui ressemblent le plus aux motifs espagnols. Une étude analogue devrait être faite pour les autres littératures familières à Tieck.

permettaient les mœurs de son époque. La rencontre de la *Sommerreise* se dénoue pacifiquement ; mais le faux comte de *Wunderlichkeiten* tue son adversaire ; le Kronenberg (dans *Der Geheimnisvolle*) a aussi une affaire [1] ; Ludwig Licht (*Der Mondsüchtige*) inflige à un impertinent une sanglante correction. Les jeunes gens de Tieck ont certainement du sang espagnol dans les veines.

Un autre procédé, familier surtout à Lope, consiste à dénouer les intrigues les plus enchevêtrées par des mariages ; mariages improvisés le plus souvent, entre les personnages les moins accordés, et que justifie le seul désir de faire un sort à toutes les héroïnes. La mode en était si répandue que Cervantes pouvait se rendre cet hommage à la fin de la *Entretenida*.

> Pido me den testimonio
> Que acaba sin matrimonio
> La Comedia Entretenida.

La contagion a gagné Tieck : la plupart de ses nouvelles se dénouent par un ou généralement par plusieurs mariages. Dans *Der Gelehrte*, nous avons à la fin, outre les noces du professeur et d'Helena, celles de Jenny avec un inconnu, d'Antoinette elle-même avec Adrian, et de Werner avec Gertrud. *Die Verlobung* se termine par le mariage de Dorothée, de sa mère et de Mlle Erhardt. *Liebeswerben* unit une aimable et un peu audacieuse jeune fille à l'aventurier le plus inquiétant ; *Die Vogelscheuche*, *Die Ahnenprobe*, *Die Klausenburg* ont des conclusions analogues.

Les motifs de l'intrigue espagnole se retrouvent donc

1. *Schriften*, t. XIV, p. 275.

chez Tieck. L'action de ses nouvelles manque aussi généralement de vigueur, souvent de vie et presque toujours de simplicité. Le désir de grouper tous ses personnages en un tableau final, qui est la manière ordinaire de Calderon et Lope, oblige notre nouvelliste à toutes sortes de libertés et d'invraisemblances.

Les personnages qu'il met en scène ont souvent aussi d'étranges airs de parenté avec les héros du théâtre espagnol. C'est le confident, devenu plus tard classique, et qui subit volontiers chez Calderon les interminables tirades où s'expose la pièce. Tieck aime beaucoup cet ami plein d'indulgence : Werner, dans *Der Gelehrte*, Gotthold, dans *Die Gesellschaft auf dem Lande*, Thomas, dans *Der fünfzehnte November* ont l'oreille complaisante qui convient à leur rôle, et n'exercent sur la marche de l'action qu'une influence secondaire.

Le gracioso surtout, plus que le clown anglais, a dû plaire particulièrement à l'ironiste gourmand qu'était L. Tieck. Il apparaît sous toutes sortes de formes ; c'est tantôt un rôle délibérément comique comme l'Eduard des *Wunderlichkeiten*, le chaudronnier de *Die Ahnenprobe*, l'Eulenbroeck des *Gemälde* ; ou un ami spirituel et plein d'entrain, tel le Mansfeld du *Zauberschloss*, un brave homme ridicule, Rœmer dans *die Gesellschaft auf dem Lande*, ou le Jeune Allemand de *Wassermensch* ou les fous tous ensemble des *Reisenden*. Souvent ces bouffons inconscients ne sont que la caricature d'autres héros plus sympathiques.

Il y a volontiers dans la nouvelle de Tieck, à côté de l'intrigue générale, une action parallèle, entre domestiques ou entre rôles de deuxième plan, qui répète la donnée principale, comme les aventures des héros calderoniens se trouvent reprises par les valets et les suivantes.

D'autres personnages, familiers des nouvelles de Tieck, ont pu prendre quelques traits à des ancêtres espagnols ; le vieillard amoureux, l'ami rival, le pícaro roué, l'aventurier, autant de types coutumiers du théâtre de Lope, de ses prédécesseurs et successeurs, et que le poète allemand a remis en scène sous des traits divers. L'amour, la jalousie, la curiosité féminine, la méchanceté des passionnés, l'hypocrisie religieuse, le manque de sens moral, le mensonge, l'entêtement des vieillards et l'emportement des jeunes gens, autant de sentiments ou de caractères qui ne sont pas proprement espagnols, mais dont Tieck trouvait dans le théâtre espagnol d'admirables spécimens, et qu'il a fait revivre dans les œuvres de sa maturité.

On ne saurait parler d'imitation ; contentons-nous de signaler la parenté des œuvres. Sujets, thèmes généraux, personnages, esprit même de l'action et construction principale de ses œuvres, Tieck a trouvé abondamment de quoi nourrir son imagination dans le théâtre des Espagnols, et ce drame étranger, qui avait tant fécondé sa critique, contribua aussi puissamment à ranimer son inspiration refroidie et peupla les nouvelles réalistes de Tieck de ses romantiques évocations.

Le théâtre espagnol a fourni à L. Tieck des modèles d'art réaliste ; il est, dans beaucoup de ses comédies, la représentation de la vie actuelle et quotidienne ; il est le tableau fragmentaire, mais animé et coloré, des mœurs du XVIIe siècle. La nouvelle de Tieck est généralement aussi une peinture de mœurs contemporaines, de ridicules à la mode, d'événements récents ou en cours, de situations actuelles et des relations sociales nouvelles. Mais tandis que chez les Espagnols, chez Lope surtout, la vie se résout en action et les héros ont avant tout le génie de la lutte, de l'intrigue et

des réalisations, les personnages de Tieck sont avant tout, comme lui-même, des méditatifs et des discoureurs et ne vivent que d'une vie diminuée, artificielle et arbitraire.

Le romanesque est l'atmosphère de toutes les nouvelles de Tieck. Le monde lui apparaît gouverné par la fantaisie ; une vie humaine n'est pas, à ses yeux, un indissoluble faisceau de tendances et d'actions, mais un réseau capricieux et mouvant d'illogiques combinaisons. L'exemple de Lope et de Calderon dut encourager cette conception ; ils n'ont pas, en général, insisté sur les rapports qui unissent les destinées aux tempéraments, les actions aux sentiments, le succès aux qualités personnelles de la volonté ; leurs héros apparaissent comme des jouets de leur imagination ; le plus gros effort du poète est consacré à la peinture des situations, des intrigues ou des mœurs, et point à l'analyse psychologique des individus. Tieck n'eut pas davantage le sens de la vie individuelle ; ses nouvelles, agréables et souvent poétiques, ne contiennent guère de tempéraments vigoureux et bien définis. La Vittoria Accorombona et le Tischlermeister sont seuls vivants et puissamment organisés ; mais c'est par leurs discours, beaucoup plutôt que par leurs actes, que nous apprenons à les connaître. Les autres personnages ont quelque chose des marionnettes, que l'ironie du poète fait évoluer, se heurter et s'accorder au gré du caprice ou du hasard.

Intérêt pour la vie moderne, et pourtant imagination romanesque, voilà les deux caractères principaux qui sont communs au théâtre espagnol et à la nouvelle de Tieck. Mais la nouvelle de Tieck est bien différente, par son esprit tout entier et par la culture qu'elle suppose, de la comedia de Lope et de Calderon : chez lui, point

de ces violences, de ces passions exaspérées qui se traduisent par les crimes les plus brutaux et les plus subtils, point de ces casuistiques morales qui gênent à peine les pires excès de la jalousie et de l'amour, point de ces préjugés sociaux qui sont plus forts que les lois humaines ou divines. Le tragique s'atténue, se conforme à la vérité contemporaine, les sentiments s'élargissent, la vie morale se complique et s'affine ; les conflits, qui deviennent plus intérieurs et plus profonds, sont résolus au nom d'une morale stricte et presque bourgeoise. Les idées sont allemandes, presque protestantes, un peu prosaïques, volontiers combatives, didactiques et modernes. Ce sont les idées de Tieck, ce sont, dans une certaine mesure, les idées de son temps : il n'y a rien des idées du XVIIe siècle espagnol. Tieck a su, dans ses créations de la dernière partie de sa vie, s'inspirer du drame qu'il aimait et lisait avec tant de passion, et garder, dans ses imitations, le meilleur de son originalité. On peut dire en vérité qu'il n'a pris à Lope et Calderon que ce qu'il y avait de sa propre nature dans leur œuvre ; il est plus que jamais resté lui-même en s'inspirant du théâtre espagnol.

VII

Conclusion

Une part importante de l'évolution romantique s'est faite autour de Tieck ; ce n'est pas Tieck qui proclama publiquement le nouvel art caldéronien, mais c'est à lui que revient l'honneur de la découverte et du premier enthousiasme. Par le développement de sa crise religieuse, par sa vision tout entière du monde et par son tempérament de poète, Tieck était plus que tout autre préparé à comprendre spontanément le poète espagnol ; sa première critique fut un acte de foi. Tieck admira Calderon à l'égal de Shakespeare, plus que Shakespeare peut-être, et se laissa prendre tout de suite par le merveilleux de cette religion, la magie de la forme et la musique de la langue.

Son œuvre propre en fut toute rajeunie. Il emprunta beaucoup à Calderon, non le sujet ou la pensée, mais toutes sortes de particularités de métrique et de style, qui donnent à son vers une physionomie nouvelle ; la *Geneviève*, l'*Octavian* offrent le premier modèle d'un drame tout pénétré de lyrisme et brillant des couleurs et des formes les plus originales de la poésie caldéronienne. C'est donc en poète que Tieck goûta son poète, et par là il eut une influence efficace sur le développement de la littérature dramatique du romantisme.

Pendant de longues années, Tieck se tint à l'écart du chœur caldéronien. G. Schlegel, sa traduction et ses commentaires provoquèrent de nombreuses conversions et tout un mouvement d'enthousiasme qui alla s'amplifiant à travers tout le premier quart du siècle. C'est en 1811 seulement que Tieck s'occupe de faire connaître à son tour ses conceptions personnelles au sujet du théâtre espagnol ; et s'il ne va pas jusqu'à énoncer des critiques formelles, ses réserves sur le conventionnel de la manière de Calderon décèlent un effort d'indépendance tout à fait original, et qui va s'affirmer.

Tieck étudie Calderon, profite de tout le travail scientifique contemporain ; son admiration devient plus raisonnée, ses idées s'approfondissent. Il relie le théâtre espagnol à l'évolution générale de la littérature européenne, il chante la supériorité du drame religieux de Calderon et les beautés de l'inspiration nationale ; il confronte la scène espagnole avec la scène anglaise, et le drame de Calderon lui apparaît désormais, non comme le produit d'un génie irrésistiblement inspiré et d'une nature fougueuse et passionnée, mais comme une belle œuvre d'art de soigneuse ordonnance et de forme splendide, que ne dépare pas ce qu'elle a d'artificiel.

De 1811 à 1819, Tieck collabore intimement avec Solger, et dans leur commune méditation grandit une doctrine commune. Tieck prend désormais conscience de sa mentalité nouvelle ; il se réconcilie avec le réalisme littéraire, revient aux picaresques, et restaure Lope de Vega dans tous ses droits, à côté, parfois au-dessus de Calderon ; dans Calderon lui-même, il découvre volontiers les éléments dramatiques et vivants. Il critique, à l'occasion, le théâtre espagnol tout entier, son conventionnel proprement national qui dédaigne la vérité historique et heurte la vérité humaine, un allé-

gorisme tantôt profond et tantôt puéril, la manière romantique de tout son art. Lope est plus près de la nature, Calderon représente le paroxysme de cet artificiel, il manque d'ardeur véritable, sa foi religieuse est aveugle et farouche, son drame fataliste presque immoral ; ce qui fait pardonner ses étrangetés, c'est l'admirable poésie de ses drames, la puissance musicale de son vers et le charme de ses évocations.

Mais le génie espagnol est trop original et trop différent de l'âme allemande pour qu'on puisse espérer une conciliation ; les imitations allemandes de Calderon sont de véritables erreurs de goût, des crimes contre la raison. Le drame fataliste, mystique, exotique et plagiaire de son époque est un anachronisme. L'art qu'il appelle de tous ses vœux, au nom duquel il poursuit son œuvre critique, est un art allemand, un art de synthèse qui ne serait ni l'art de Shakespeare, ni l'art de Lope, ni l'art de Calderon, mais réunirait en un style nouveau les caractères des uns et des autres et exprimerait, sans aucun souci d'imitation, la vie et la pensée de l'Allemagne moderne.

C'est le but même que se proposent les œuvres proprement poétiques, les *Nouvelles* de Tieck ; il puise dans le monde contemporain ses types et ses problèmes, mais il cherche, par un art original, par une intrigue romanesque, déguisements, duels, motifs méridionaux, et par l'organisation même du récit, à élever ses visions au-dessus des réalités vulgaires, à faire acte de poète en même temps que d'observateur ; la partie romantique des *Nouvelles* est souvent inspirée des modèles espagnols, volontiers de Lope de Vega. La tentative de Tieck n'a pas réussi ; il ne sait pas nouer son intrigue ni donner un intérêt dramatique à son action ; il ne sait pas non plus faire vivre ses héros et

donner à ses tableaux les couleurs vives et nettes de la réalité actuelle. Mais la pensée pouvait être féconde.

On aime aujourd'hui à opposer la critique et la pratique de Tieck, à mettre en contradiction le réalisme de sa théorie avec l'idéalisme de sa poésie [1]. C'est là, semble-t-il, l'exagération d'une pensée juste : Tieck est une âme mal équilibrée, nettement organisée pour l'observation extérieure, passionnée pour les mouvements de la vie dont elle a le sens immédiat et très fin, et, d'autre part, enthousiaste et insatiable, éprise de poésie nébuleuse et lointaine, soulevée sans cesse d'élans et de rêves ; tous les déchirements, l'antithèse fondamentale du romantisme sont en lui ; il est également idéaliste, également réaliste, il est parfois en même temps réaliste et idéaliste : de là, la contradiction essentielle de toute son œuvre, de là ses luttes, ses incertitudes, ses impuissances.

Son évolution tout entière est contenue entre ces deux pôles ; il a eu le sentiment de sa double nature, et rêve d'unir en lui les deux termes opposés : idéal et réalité. Il croit trouver dans les thèses romantiques la conciliation qu'il désire ; mais cette synthèse se fait surtout aux dépens du réel, qui se laisse absorber par l'idéal. Au nom du rêve subjectif qu'il porte en lui, Tieck condamne la vie actuelle et s'enfuit dans les mondes plus poétiques du moyen âge et du catholicisme espagnol. Calderon s'impose à son admiration

1. C'est la thèse soutenue par O. Kaiser, dans la dissertation : *Der Dualismus Ludwig Tiecks, als Dramatiker und Dramaturg*, Leipzig, 1885, p. 3 sq. et H. Bischoff, *L. Tieck als Dramaturg*, Bruxelles, 1897. « Le poète Tieck, dit le dernier, p. 55, est un idéaliste, le critique Tieck est un réaliste... » Evidemment, si on compare le Tieck poète de 1800, avec le Tieck critique de 1827.

autant par son mysticisme et sa poésie que par l'originalité et la recherche de son art.

Mais la Vie devient pressante et hostile ; les chocs de la guerre et la tyrannie française rappellent au romantique les nécessités de l'actualité nationale. Dès lors, Tieck se rend compte de ce qu'il y a d'étranger et d'inquiétant dans Calderon et énonce ses premières réserves.

La leçon de Solger fait le reste. La synthèse du réel et de l'idéal, enseigne le philosophe, est possible, non par un anéantissement du réel, mais grâce aux sacrifices communs du réel et de l'idéal, par une conciliation impartiale et désintéressée des deux antagonistes. Tieck applique la doctrine à sa critique comme à ses ouvrages poétiques. Ses idées apprennent à rechercher dans la littérature du passé le souvenir de la vie ; et, dans le théâtre espagnol, Lope et les autres poètes trouvent une place honorable à côté de Calderon ; Tieck se plaît à constater les beautés de l'art espagnol, mais il en montre aussi les dangers et l'artifice, et il tâche d'autre part dans ses Nouvelles d'établir les limites de l'imitation ; c'est donc au nom du réalisme qu'il condamne dans sa critique le drame de Calderon et réhabilite l'art de Lope de Vega ; c'est au nom du romantisme qu'il s'inspire de leur art dans sa création poétique. Le point de vue diffère, la doctrine est la même. Mais ni Lope de Vega, ni Calderon, ni, en général, le drame espagnol ne furent aux yeux de Tieck les modèles de l'art harmonieux et total qu'il rêvait, de l'art qui eût été la synthèse parfaite de l'idéal et de la réalité, et dont les héros véritables sont Shakespeare, Cervantes et Gœthe.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

GŒDEKE (K.). — *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig, Dresden, Berlin, 1898, t. VI (*Zeit des Weltkrieges*).

BREYMANN (H.). — *Calderon-Studien. 1. Teil : Die Calderon-Literatur, Eine bibliographisch-kritische Übersicht,* München und Berlin, 1905, 8°. (Voir entre autres le compte rendu critique de A. Farinelli dans la *Cultura española*, Madrid, mayo 1907, n° VI, p. 505 sq. et celui de E. Günthner du *Litterarischer Handweiser*, Münster, XLII, p. 754 sq.)

LUDWIG (A.). — *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, Braunschweig, Westermann, 1909, p. 389 sq.

WURZBACH (W. von). — *Calderons ausgewählte Werke*, Leipzig, Hesse (s. a.), 10 vol.

MUNNIG (E.). — *Calderón und die ältere deutsche Romantik*, Berlin, Mayer et Müller, 1912.

Et les études sur le romantisme allemand de Hettner, Haym, J. Schmidt, G. Brandes, R. Huch, O. Walzel, A. Farinelli, Joachimi-Dege.

Époque préromantique

I

DIEZE (J.-A.). — *Don Luis Joseph Velasquez Geschichte der Spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert* von Johann Andreas Dieze, Göttingen, Bossiegel, 1769, 8°.

Bertuch (F.-J.). — *Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur*, Weimar, 1780-1782, 3 tomes 8°.

Butenschœn (J.-Fr.). — *Leiden zweyer edlen Liebenden nach dem Spanischen des Don M. de Cervantes S.* Heidelberg, 1789 (contient un : *Versuch über die Spanische schône Litteratur*).

Calvi (J.-B.). — *Spanische Sprachlehre und Chrestomathie* Helmstädt, 1790.

Blankenburg (F. von). — *Litterarische Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schônen Künste*, Leipzig, 1796-1798 (Weidmann), 3 tomes 8°.

Kaufhold. — *Spanien wie es gegenwärtig ist*, Gotha, 1797, 2 vol.

Fischer (C.-A). — *Gemälde von Madrid*, Berlin, 1802.

Et les revues les plus importantes de l'époque, l'*Allgemeine Litteraturzeitung*, la *Neue allgemeine Deutsche Bibliothek*.

II

Farinelli (A.). — *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland*. 1. Teil. Diss. (Zürich) Berlin, 1892. Publié aussi dans *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Neue Folget*, t. V (1892), p. 135-206 et 276-332. 2. Teil. *Spanien und die spanische Litteratur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie*, dans la *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, *Neue Folge*, t. VIII, 1895, p. 318-407.

— *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, Felber, 1894.

Pitollet (C.). — *Contributions à l'hispanisme de G.-E. Lessing*, Paris, Alcan, 1909.

— *A propósito de unas cartas inéditas de Johann-Georg Keil à N.-H. Julius*, Madrid, 1909 (paru dans la *Revista de Archivos*, mai-juin 1909, p. 332-353 et juillet-août 1909, p. 1-23).

L'École romantique et le Théâtre espagnol

SCHLEGEL (A.-G.). — *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre.* Hrgg. von A. Wünsche, Leipzig, 1911, 8°.

— *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst.* Hrgg. nach der Handschrift, von J. Minor. (*Deutsche Litteratur-Denkmäler des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, t. 17 et 19.) Heilbrona, 1884, 3 tomes 8°.

— *Sämmtliche Werke.* Edition E. Böcking, 12 tomes 8°, Leipzig, 1846-1847 (en particulier les tomes 5 et 6, qui contiennent ses *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* de 1809-1811).

— *Briefwechsel zwischen W. von Humboldt und A.-W. Schlegel.* Hrgg. von A. Leitzmann, Niemeyer, 1908.

SCHLEGEL (F.). — *Friedrich Schlegel*, 1794-1802. *Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien, 1882, 2 t. 8°.

— *Geschichte der alten und neuen Litteratur Vorlesungen gehalten zu Wien i. J. 1812*, Wien, 1815 2 tomes 8°.

— *Sämmtliche Werke*, 2. Original-Ausg., Wien, 1846, 15 tomes, 8°.

SCHLEGEL (D.). — *Dorothea von Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit., Briefwechsel*, Hrgg. von J.-M. Raich, Mainz., 1881, 2 tomes 8°.

GOETHE. — *Gœthes Briefwechsel mit den Romantikern* (*Schriften der Gœtheschen Gesellschaft*, B. XIII-XIV). Hrgg. von Schüddekopf und Walzel.

— *Briefwechsel mit Zelter in den Jahren 1799 bis 1832.* Hrgg. von L. Geiger, Leipzig, Reclam, (s. a.).

— J.-P. Eckermann, *Gespräche mit Gœthe.* Hrgg. von L. Geiger, Leipzig, Max Hesse, 8°.

— K. Wollf, *Gœthe-Jahrbuch*, 1913, p. 118 sq. (*Gœthe und Calderón*).

— K. Wollf, *Gœthe und Calderon*, *Münchner Neueste Nachrichten*, 1912 (31 août, n° 442).

Humboldt (W. von). — *Wilhelm und Carol. von Humboldt in ihren Briefen* (v. Sydow.). Berlin, t. II, 1907.

— A. Farinelli, *G. de Humboldt et l'Espagne. Revue hispanique*, 5e année (1898), 1er et 2e trimestre, p. 1-218.

Bouterwek (Fr.). — *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts*, Gœttingen, Rôwer 1804.

— *Ästhetik*, Gœttingen, 1815 (2e éd.).

Grimm. — *Briefwechsel der Brüder Grimm an hessische Freunde*. Hrgg. von E. Stengel, Marburg, 1886.

— *Briefwechsel der Gebrüder Grimm und Ernst Otto von der Malsburg*, Halle, 1904, dans *Zeits. für deutsche Philologie*, 36e fasc.

Arnim (A. von). — *Ausg. Werke*, Hrgg. von Max Morris, Leipzig, Hesse (t. I, p. 36 sq. *Brief über das neue Theater*).

Hoffmann (E.-T.-A.). — *Sämtliche Werke* in 15 Bdn. Hrgg. von Eduard Grisebach, Leipzig, Hesse, 8°.

Contessa (C.-W.). — *Schriften*. Hrgg. von E. von Houwald, 9 tomes 8 ; Leipzig, Gœschen, 1826, surtout t. VII, *der Liebhaber nach dem Tode*, p. 29 sq. écrit en 1818. Oper in 3 Aufz. nach dem *Galán fantasma* de Calderone (*sic*).

Gries (J.-D.). — *Gedichte und poetische Übersetzungen*. Stuttgart, 2 vol. 1829.

— *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst*, III (1855). *J.-D. Gries über sich und seine Zeitgenossen*, par H. v. F.

— K.-Th. Gæderz, *Was ich am Wege fand. Neue Folge*, Leipzig, 1905.

Bärmann (G.-N.) und Richard (C.). — *Die Schauspiele des berühmten Castilianischen Dichters Don P. C. d.*

l. B, Zwickau, 1824-1827, 12 tomes, in-16. Surtout le tome I (qui contient une biographie et une bibliographie sommaires (p. VII-XIX), le tome II et son *Vorbericht* sur *Das Leben ist Traum*, et le t. XII avec sa *Schlussanmerkung* et le *Nachwort*, qui clôt les polémiques suscitées par la traduction.

SOLGER (K.-W.-F.). — *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Hrgg. von Tieck und Raumer, Leipzig, 1826.

— *Erwin 4 Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin, 1815, rééd. 1907).

SODEN (J. Graf von). — *Schauspiele des Lopez de Vega*, I, Band, Leipzig, 1820. J.-A. Barth (avec une préface : *Über Lopez de Vega, dessen Leben, Karakter und Schriften*).

MALSBURG (E.-F.-G.-O. von der). — *Schauspiele von D. P. C. d. l. B.*, Leipzig, Brockhaus, 1819-1825, 6 tomes 8°.

— *Stern, Scepter und Blume, oder der Stern von Sevilla, der beste Richter ist der König. das Krugmädchen von Lope de Vega*, Dresden, 1824.

PLATEN (Aug. von). — *Gesammelte Werke des Grafen August von Platen*, 5 Bd., Stuttgart, Tübingen, Cotta, 1843.

HALM (Fr.). — H. Schneider, *Fr. Halm und das spanische Drama*, Berlin, 1909.

HEINE (H.). — *Sämtliche Werke*. Hrgg. von E. Elster. Bibl. Institut, Leipzig, s. a., 7 vol. 8°.

GRILLPARZER (F.). — *Sämtliche Werke*. Hrgg. von Moritz Necker, Leipzig, Max Hesse (s. a.) 16 tomes (surtout dans t. XIII, les *Studien zum spanischen Theater*).

BÖHL VON FABER (J.-N.). — C. Pitollet, *La querelle Caldéronienne de J.-N. Böhl von Faber et J.-J. de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, Paris, Alcan, 1909, in-8°.

Et les revues du temps, *Zeitung für die elegante Welt*, *Pantheon*, *Polychorda*, de Bode, *Neue Leipziger Zeitung*, *Ienaische Literaturzeitung*, etc.

Tieck et Calderon

ŒUVRES DE TIECK

chriften, Berlin, G. Reimer, 1828-1846, 20 vol. 8° (ou les *Sämmtliche Werke*, édition apocryphe de L. Grund. Vienne, 1817-1824, 30 vol. 8°).

Gesammelte Novellen. Vermehrt und verbessert. Breslau, 1835-1842, 14 tomes 8° (*Der junge Tischlermeister* a été publié à part en 1836, et *Vittoria Arrocombona* en 1840).

Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben, Leipzig, 1848, 2 vol. 8°. (Les tomes III et IV (1852) ne sont qu'une réédition des *Dramatische Blätter*, publiées pour la première fois à Breslau 1825-1826).

Gedichte, Dresden, P.-G. Hilcher, 1821-1823, 3 vol. 8°.

Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrgg. von R. Köpke, Leipzig, 1855.

Tiecks Nachlass. Section des archives de la Königliche Bibliothek de Berlin, sous le n° 9738.

On ne saurait oublier, quand on étudie les rapports de Tieck avec les littératures étrangères, le :

Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck qui sera vendue à Berlin le 10 déc. 1849 et jours suivants par MM. A. Asher et comp., Berlin, 1849.

BIOGRAPHIES DE TIECK

RUDOLPH KÖPKE. — *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, Leipzig, 1855, 2 tomes in-12.

HOLTEI (K. von). — *Briefe an Ludwig Tieck*. Ausgewählt und herausg. von K. v. H., Breslau, 1864, 4 tomes 8°.

SCHMIDT (H.). — *Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen litterarischen und Theater-Leben*, Leipzig, Brockhaus, 1856.

HERMANN FREIHERR VON FRIESEN. — *Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825-1842*, Wien, 1871, 2 tomes 8°.

CHEZY (W. von). — *Helmina und ihre Söhne*, Schaffhausen, 1863-1864, 2 vol.

BAUER (K.). — *Verschollene Herzensgeschichten. Nachgel. Memoiren*, bearbeitet von A. Wellner, Berlin, 1881.

GUTZKOW. — *Ausg. Werke*. Hrgg. von H. Houben, Leipzig, M. Hesse (s. a.). (Voir surtout les *Lebenserinnerungen*, t. XI).

ÉTUDES SUR TIECK

KAISER (O.). — *Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg*. Diss. Leipzig, 1885, 8°.

BISCHOFF (H.). — *L. Tieck als Dramaturg*, Bruxelles, 1897.

RANFTL (J.). — *Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung betrachtet*, Graz, 1899, 8°. (En particulier pp. 107-115).

HÜGLI (E.). — *Die romanischen strophen iu der Dichtung deutscher Romantiker*, Zurich, 1900, 8°.

MIESSNER (W.). — *Ludwig Tiecks Lyrik. Eine Untersuchung*. Diss. Berlin, Felber, 1902, 8°.

GÜNTHER (H.). — *Romantische Kritik und Satire bei Ludwig Tieck*, Leipzig, 1907, 8°.

EWALD (K.). — *Die deutsche Novelle im ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts*, Gœttingen, 1907 (pp. 50-65).

SCHÖNEBECK (E.). — *Tieck und Solger*. Diss. Berlin, H. Blanke, 1910.

WITKOWSKI (G.). — (Dans *Ludwig Tiecks ausgewählte Werke*, Leipzig, Max Hesse, 4 tomes 8°. Préface). *Ludwig Tiecks Leben und Werke.*

L'hispanisme de Tieck et de l'époque romantique tout entière est étudié à un autre point de vue dans mon ouvrage : *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris, Alcan, 1914, qui comble précisément quelques-unes des lacunes les plus graves du présent travail.

INDEX

ALPHABÉTIQUE

Les chiffres de l'index indiquent les pages. Pour les noms trop fréquents, Tieck, Calderon, Lope de Vega, on se borne aux indications les plus intéressantes

---

ABEKEN, Compte rendu du *Calderon* de Gries 79, — 80, 86.
ALARCÓN, 98, 154.
ARIOSTE, 113.
ARISTOPHANE, 53.
ARNIM (A. von), Calderon et le théâtre 85, — 68 n.
ARNIM (Bettina von), 68 n., 132.

BANDELLO, 155.
BARMANN, traduit Calderon 80, — 81 n., 137.
BAUER (Karoline), 131 et n., 132.
BECKER, traduction de drames espagnols, 13.
BEN JONSON, 111.
BERNHARDI, 39 n.
BERTUCH, le *Magazin* et Lope, 10.
BLANKENBURG, préfère Calderon, accepte Lope, 11.
BOCCACE, 155.
BÖHME, influence sur Tieck, 17 — id., 23 — 94.
BÖHL (von Faber), 97, 98, 125 n., 142.
BOSCAN, 10, 20.
BOUTERWEK, son histoire de la poésie espagnole 57-60, — Influence sur G. Schlegel 62. — Critiques de Tieck 112, 122.
BRENTANO, 68 n.
BREYMANN, 6 n.
BRÜHL, 82 n.
BUCHHOLZ, son *Handbuch* 28.
BUTENSCHÖN, jugement sur Calderon et Lope, 11.

CALDERON, et l'Allemagne du XVIIIe siècle 5 — Dieze 7-10 — Butenschön 11 — Blankenburg 11 — G. de Humboldt 12 — esprit des temps nouveaux 13 — Calderon génie romantique 15-17 — influence sur le jeune Tieck 18-19 — G. Schlegel 20-21 — lectures calderoniennes à Iéna 22-23 — études calderoniennes des romantiques 23-25 — critique de G. Schlegel 25-27 — critique de F. Schlegel 28 — critique de Tieck 29-31 — imitation de Tieck 32-50 — succès de la traduction de Schlegel 51-52 — Schelling 52 — Gœthe 53-54 — Dorothée Schlegel 54-55 — autres jugements 55-56 — réserves 56 — Bouterwek 57-60 — nouvelle critique de G. Schlegel 60-63 — de Fr. Schlegel 64-66 — succès de la deuxième partie de la traduction 66-68 — premières représentations 68 — raisons de leur succès 69-71 — édition Norwich 71 — Nouvelles appréciations de Tieck 72-76 — plan d'opéra 76-77 — traduction de Gries 78-80 — adaptations, traductions, éditions nouvelles 80-81 — jugements romantiques 81 — Gœthe 81-82 — représentations nouvelles 82 — drame fataliste 83 — Résistances et critiques 84-85 — Solger 86-94 —

études de Tieck 98-100 — jugements de Tieck sur le théâtre en général 102-107 — Lope et Calderon 107-109 — variations dans l'admiration de Tieck 113-114 — jugements de Tieck sur le génie du poète 115-120 — sur ses œuvres particulières 120-123 — réserves de Tieck sur l'influence caldéronienne 127-130 — lectures caldéroniennes de Tieck 131-133 — représentations de Dresde 133-135 — Dorothée Tieck 136 — Malsburg 136-137 — Gries 137-138 — Gœthe 139-140 — Al. de Humboldt 140 — Platen 141 — Schack 141 — G. Schlegel 142 — Contessa 142 — Rückert 143 — Heine 143 — influence sur les nouvelles de Tieck 152-160.

Calvi — Lope 10.
Camoèns, 113, 114 n.
Carus, 132.
Cépeda, 154.
Cervantes, et l'Allemagne du xviiie siècle, p. 5 — conduit à Calderon 13 — traduction du *Don Quichotte* 16 — Influence sur les romantiques 16-23 — la *Numancia* 27 — 34 n., 55 — Théâtre 61-89 — étudié par Tieck 111 — 113, 114, 119, 135, 138, 153.
Chézy (Helmina de), 131, 132.
Chézy (Wilhelm), 132.
Contessa adopte un drame de Calderon 69, 142.
Cronegk imitation des Espagnols, 7.
Cuellar jugé par Tieck, 125.
Cueva (Juan de la), 154.

Dante, 25, 113.
Devrient, 82.
Diamante, 98.
Dieze, *Histoire de la Poésie espagnole*, 7-10.

Eichendorff, 55, 98.
Einsiedel, 68.
Euripide, 105.

Farinelli, 6 n., 26 n., 56 n., 109 n.
Fichte, 18.
Fischer, 12.

Gaderz, 78 n., 79 n., 82 n.
Gärtner, 12, 97.
Geiger, 55 n.
Gerstenberg, Shakespeare et Calderon, 7.
Gœthe, 24, 32 — conquis par Calderon, ignore Lope, 53-54 — admire le *Prince Constant* 68 — conversations avec G. de Humboldt 68 — fait jouer des drames caldéroniens à Weimar 68-69 — Les principes relatifs à la traduction 78 — recommande la traduction de Gries 79 — autres représentations caldéroniennes 82 — 113, 114, 130, 138 — Ses idées définitives sur Calderon 139-140 — 166.
Goldoni, 125.
Gries, 54 n., traducteur de Calderon 78-80 — 82, 86, 98, 120, 136 — Influence de Tieck 137-139 — 142-143.
Grillparzer, 16 n., critique du *Calderon* de Schlegel 67 — traduit un passage de *Das Leben ein Traum* 80, 109, 110 n., 144.
Grimm (J.), lit Calderon 55, préfère l'esprit de Lope 56.
Grimm (W.), 61 — ses jugements 67.
Gubitz, 82 n.
Gürrlich, 82.
Gutzkow, 133.

Hauffen, 99 n.
Haym, 40 n.
Heine, 85 n. — attaque le parti caldéronien 143, — 144 n.
Hell, 134.
Hoffmann (E.-Th.-A.), 67, 68 n. ses adaptations caldéroniennes 69 — jugements 70-1.
Houwald, drame fataliste 83.
Hügli, 38, 39 n., 40 n.
Humboldt (Al. von), 117, influence de Tieck, 140.
Humboldt (Wilhelm von), 12, 68. 142.

Immermann, 135.

Jarriges, 67.

Kant, 6.
Kaufhold, 12.
Keil, édite les œuvres de Calderon 80-81, 98.
Klingemann, dédie à Calderon un prologue 81.

Köpke, 17, 20, 23.
Körner, intéressé par *Das Leben ein Traum* 55, ses réserves sur les autos 81.
Kunz (Funck), 69 n.

La Huerta, 98.
Lesage, 124.
Lessing, 7, 11, 38 n., 124, 129.
Lewald, sonnet à Calderon 81.
Linguet, traduit en allemand 13, 127.
Ludwig (A.), 133.

Malsburg, 65 — traduction de Calderon, 80 — encourage Tieck au travail 99 — 120, 132 — Influence de Tieck 136-137.
Mämminger, remanie le *Prince Constant*, 80.
Menéndez y Pelayo.
Menzel, 61 n.

Mieszner, 32 n.
Mira de Mescua, étudié par Tieck 112.
Molière, 112.
Moratin, 98 — jugé par Tieck 125.
Moreto, 23, 98 — jugé par Tieck 124.
Morhof, 6.
Motte Fouqué (La), *Dramatische Spiele* 28 — 85.
Mullner, drame fataliste 83.
Münnig, 25 n., 27 n., 41 n., 61 n.

Nasarre (Blas), 8-9, 59.
Nees von Esenbeck, 55.
Norwich, édite un *Teatro español* 71.
Novalis, 23.

Otway, 84.

Pitollet, 6 n., 81 n., 143 n.
Platen, jugement sur le théâtre 140-141.

Raich, 17 n., 54 n.
Ranftl, 34 n.
Raumer, 101.
Raupach, 142 n.
Rehfues, 72.
Reichhardt, 76-7.
Richart, 80, 98.
Richter (Jean-Paul), 53, 56 n.
Riemer, 68.

Rist, 78.
Robert, conseils à Tieck 135.
Rojas, 98, 123.
Rojas (A. de), 98.
Rombert, imite Calderon 56.
Ruckert, blâme le culte caldéronien 143.

Salazar, jugé par Tieck 125.
Savigny, 68 n.
Schack, demande des conseils à Tieck 141.
Schelling, 23 — s'enthousiasme pour Calderon 52-53 — 54.
Schiller, approuve le drame de Calderon, 23 n., 53, 54 n., 83, 128.
Schlegel (Dorothée) admire le catholicisme de Calderon 54-55.
Schlegel (Fréd.), influence sur son frère 21 — s'occupe de Lope 23 — jugement du *Gespræch* 28 — Alarcos 28 — Conférences de Vienne 64-66 — Sonnet à Calderon 66.
Schlegel (Guillaume), lit Calderon avec Tieck 20-21, — Shakespeare 21 — ses premiers jugements publics 24, — projet de traduction 23 — traduction 25 — Conférences de Berlin 25 — Article de l'*Europa* 25-27 — Poème sur Calderon 27 — 30, 31, 35, 51, 52 — Conférences sur l'art dramatique 60-63, — 67, 72, 73, 78, 79, 80, 89, — critiqué par Solger 89-94 — 96, 119 n., 125 n., 141, — renie Calderon 142 — 144, 163.
Schmidt (H.), 22 n.
Schmidt (J. P.), 69 n.
Schmidt (W. Val) critique de Calderon 81, 98.
Schneider, 49 n., 84 n.
Schreyvogel, 80 — n'aime pas Calderon 84.
Schrœder, 130, 135.
Schulze, 67.
Schutz, Lacrimas, 28, 53 n.
Shakespeare, 3 — en Allemagne au xviiie siècle 6 — 10 — traduction de la *Tempête* 16 — Influence sur Tieck 16 — 21, 23, 24, 25 — comparé avec Calderon 30-31 — 32, 53, 66, 68 — comparé avec Calderon 74-75 — 77, 86, 91, 95, 100 n., — Comparé avec Lope et Calderon 106-107

— 108, 113, 114, 118, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 138, 139, 141, 143, 155 n., 156 n., 162, 164, 166.
Soden, prend la défense de Lope 84.
Solger, premier jugement sur Calderon 53 — approuve la traduction de Gries 79-80 — son amitié avec Tieck 85-86 — Jugement des *Vorlesungen* 87-88 — la critique des *Vorlesungen* de G. Schlegel 89-84 — Influence sur Tieck 94-96 — 102, 105, 107, 117, 139, 140, 141, 163, 166.
Solis, jugé par Tieck, 124.
Soltau, 25.
Stahr, 135.

Tauler, 17, 23.
Ticknor, 97 n.
Tieck (Dorothée), 113, 136.
Tieck (Louis), son talent 14 — son évolution 15 — son catholicisme 17 — la parenté de son tempérament et de l'esprit de Calderon 18-19 — ses premières lectures caldéroniennes 20-21 — séances de lecture à Iéna 22 — Projet de traduction de drames espagnols 23 — article anonyme sur le *Spanisches Theater* 29-31 — se félicite du succès de Calderon 31 — influence de Calderon sur son art 32 — ses idées sur la métrique espagnole 33 — *Genoveva* 34-35 — le *Kaiser Octavianus* et le théâtre caldéronien, métrique 38-41 — sujets 41-43 — style 43-49 — *Prolog zu Magelone* 49-50 — *Poetisches Journal* 50 — *Préface de l'Alt-Englisches Theater* (histoire du théâtre espagnol) 72-75 — jugements de *Phantasus* 75-76 — Lope 76 — projet d'opéra 76-77 — influence de Solger 94 — idées nouvelles 94-96 — la bibliothèque espagnole de Tieck 97 — critique de Tieck ; histoire du théâtre espagnol 100 — étude du milieu et du moment 101 — Caractères généraux du drame espagnol 102-105 — Comparaisons avec les autres littératures 105-107 — Tieck et Lope 107-111 — les successeurs de Lope 111-113 — Calderon, admiration 113-114 — analyse de son génie 114-116 — Calderon, poète lyrique 116-118 — Vers de Calderon 119-120 — diverses pièces de Calderon 120-123 — Rojas 123-124 — Moreto 124 — Solis 124 — Zamora 125 — Salazar 125 — — Cuellar 125 — Moratin 125 — Influence du théâtre espagnol en Allemagne 126-128 — critique du drame fataliste 128 — critique de l'imitation étrangère 130 — lectures caldéroniennes de Tieck 131-3 — pièces espagnoles jouées à Dresde 133-135 — s'inspire de Lope dans ses nouvelles 146 sq. — parenté des sujets 146-154 — parenté des motifs et des caractères 154-155 — technique de Tieck et technique du drame espagnol 155-160 — esprit de l'imitation de Tieck 159-161 — l'art de Tieck 162-166.
Tirso de Molina, 98 — étudié par Tieck 112.

Uhland étudie Lope 84.

Vega (Lope de) — dans l'Allemagne du xviiie siècle 5 — critique de Morhof 6 — de Cronegk 7, de Dieze 7, de Bertuch 10, de Calvi 10, de Butenschön 11, de Blankenburg 11 — jugé par les jeunes romantiques 23 — par Schiller 23 n. — par G. Schlegel 25-26 — 34 — jugé autour des romantiques 56 — — jugé par Bouterwek 57-59 — par G. Schlegel 61-62 — par Fr. Schlegel 64-65 — par Tieck en 1812, 76 — critique admirative de Soden 84 — critique de G. Schlegel 90 — critique de L. Tieck, 102, 104, 105, 107, 108, 109-111, 113, 119 — traduction de Malsburg 137 — influence sur les nouvelles de Tieck, 146-152 — idée de Lope sur la parenté de la nouvelle et de la comédie 155 — technique de Lope et technique de Tieck 155-160 — Lope et l'idéal de Tieck 164-166.

Velásquez, 7-8.
Virués, 58.
Voss (H.), 79.

WACKENRODER, 17.
WERNER (Z.), drame fataliste 83 — 128, 144.
WIELAND, 7.
WOLFF (P. A.), 67 n., 69, 82.
WOLLF, 53 n., 139 n.
WURZBACH (W. von) 6 n., 42 n.

ZACHARIÆ, 12, 97.
ZAHLHAAS, 80.
ZAMORA jugé par Tieck 125.
ZORILLA, 98.

ERRATUM

Page	25,	note	2,	au lieu de :	*Denkmalen, des*,	lire :	*Denkmale des.*
—	64,	—	1,	—	*allen*,	—	*alten.*
—	68,	—	4,	—	1813,	—	1913.
—	82,	—	5,	—	*amanto*,	—	amante.
—	113,	ligne	14,	—	en 1827 ;	—	en 1827 ;
—	166,	—	18,	—	MUNNIG,	—	MÜNNIG.
—	168,	—	21,	—	*Folget*,	—	*Folge.*
—	169,	—	28,	—	Heilbrona,	—	Heilbronn.
—	170,	—	16,	—	*Otto*,	—	*Ottos.*
—	170,	—	28,	—	de,	—	von.
—	171,	—	10,	—	*Erwin 4*,	—	*Erwin, 4.*
—	172,	—	3,	—	*chriften*,	—	*Schriften.*
—	173,	—	24,	—	*strophen iu*,	—	*Strophen in.*
—	176,	—	25 a,	—	CÉPEDA,	—	CEPEDA.
—	176,	—	37 a,	—	adopte,	—	adapte.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Préface 1

I. — Calderon et l'Allemagne préromantique.

Calderon en Allemagne avant l'époque romantique. Lessing, Dieze, Bertuch, Blankenburg. Traductions 5

II. — Louis Tieck. — Son évolution vers Calderon.

Tieck. Le romantisme de Tieck et Calderon, Shakespeare, Cervantes. Le catholicisme et Calderon. La poésie romantique et Calderon. La découverte. 14

III. — Première période romantique de Tieck (1798-1804).

Les romantiques. G. Schlegel, traduction et critique (*Europa*). Fr. Schlegel. Article de Tieck (*Zeitung fur die elegante Welt*, 1803). Imitation de Tieck. La forme. *Genoveva, Prologue* de l'*Octavianus. Octavianus* : emprunts métriques, réminiscences, style 20

IV. — Évolution de Tieck. — Mysticisme et inaction (1804-1811).

L'Allemagne caldéronienne. Philosophes et poètes. Critiques : Bouterwek et le théâtre espagnol. G. Schlegel : critique des *Vorlesungen*. Fr. Schlegel.

Leur influence. La critique de Tieck. *Altenglisches Theater*. Admiration pour la forme, intelligence de la manière de Calderon 51

V. — Influences nouvelles (1811-1819).

Expansion en Allemagne. Traductions (1811-1817). Gries, Bärmann, Richard. Le caldéronisme à Weimar et dans le public. Lope de Vega. Solger, critique de G. Schlegel et de Calderon. Influence de Solger sur Tieck. 78

VI. — Le livre sur le théâtre espagnol (1819-1840).

Tieck (1817-1853). Sa bibliothèque. Projet d'ouvrage critique. Théorie : Le théâtre espagnol, sa genèse, ses caractères : conventionnel, antithèse, allégorie. Le théâtre espagnol et le théâtre grec ; — et Shakespeare. Lope de Vega, ses successeurs. Calderon et ses imitateurs. Influence du drame caldéronien en Allemagne. Résistance de Tieck. Conséquences de sa critique : amis et disciples. 97

VII. — Le théâtre espagnol et les nouvelles de Tieck.

Imitations de Lope de Vega, de Calderon, de divers : sujets et caractères. Inspiration générale : construction de la nouvelle, romanesque des motifs et des personnages 146

Conclusion 162

Bibliographie 167

Index 175

BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

publiée sous la direction de MM.

J. BÉDIER, professeur au Collège de France,

F. BALDENSPERGER et L. CAZAMIAN, professeurs à la Sorbonne,

P HAZARD, professeur à l'Université de Lyon.

Le développement récent des études de littérature comparée a fait penser qu'il y aurait quelque utilité à créer une Bibliothèque qui grouperait les travaux dispersés jusqu'à présent et qui permettrait au public de suivre les progrès de ces études. Jamais, plus qu'à notre époque, les relations intellectuelles entre les différents peuples n'ont paru dignes d'intérêt.

Placée sous le contrôle des maîtres dont on a lu les noms, la Bibliothèque présentera les garanties scientifiques les plus sérieuses. Elle restera largement ouverte à des recherches variées ; c'est dans son sens étendu que l'on a compris ce terme de littérature comparée. L'histoire des littératures nationales, l'histoire des mœurs et de la civilisation, l'histoire des idées, semblent également intéressées au développement de ces travaux, et au succès de cette publication.

J.-J. A. Bertrand

L. TIECK ET LE THÉATRE ESPAGNOL

Un vol. in-8°, broché . . . . . 4 fr.

SOUS PRESSE

Mlle B. Strauss

LA CULTURE FRANÇAISE A FRANCFORT
AU XVIIIe SIÈCLE

Un vol. in-8°, broché . . . . . 6 fr.

EN PRÉPARATION :

P. Van Tieghem

OSSIAN EN FRANCE

« L'ANNÉE LITTÉRAIRE » COMME INTERMÉDIAIRE
EN FRANCE DES LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES
(1754-1790)

ACHEVÉ D'IMPRIMER

EN MAI MIL NEUF CENT QUATORZE

PAR

CHARLES COLIN

A MAYENNE

POUR

F. RIEDER ET Cie

140410 Ls.H.

Author Bertrand, Jean Jacques Achille B5495k

Title L. Tieck et le théâtre anglais

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU